A Very Short Introduction

牛 津 通 识 读 本

戏剧

Theatre

[美国] 马文·卡尔森 / 著

赵晓寰 / 译

译林出版社

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

A Very Short Introduction

牛津通识读本

戏剧

Theatre

[美国] 马文·卡尔森 / 著

赵晓寰 / 译

译林出版社

版权信息

书　　名　牛津通识读本：戏剧

作　　者　【美】马文·卡尔森

译　　者　赵晓寰

责任编辑　许丹

出版发行　南京译林出版社

ISBN　978-7-5447-7792-6

关注我们的微博：@译林出版社

关注我们的微信：yilinpress

意见反馈：@你好小巴鱼

目录
CONTENTS

序言
第一章 何为戏剧？
第二章 宗教与戏剧
第三章 演剧与戏剧文本
第四章 演剧与表演
第五章 做戏人
索引
注释

序言

吕效平

对中国读者来说，马文·卡尔森教授这本小书最大的优点，是它的前沿性：它出版于2014年，记录了本世纪西方学者对于“戏剧”的最新看法。这一点对于中国读者很重要！我们现在谈到话剧经典，还是80多年前的《雷雨》和60年前的《茶馆》，《桑树坪纪事》不再演了，《天下第一楼》也已问世30年，百年来的创作，能够流传下来的很少很少，在这种“正统”戏剧发育不良的背景之下，反叛“正统”的新戏剧实际上起点也就很低，做不出样子来。而百年来的西方戏剧，在易卜生、契诃夫、斯特林堡之后，有尤金·奥尼尔、田纳西·威廉斯、阿瑟·米勒，在他们的背景之下，又有贝克特、尤内斯库、品特，有彼得·布鲁克、理查·谢克纳、罗伯特·威尔逊、彼得·施泰因、乔治·斯特雷勒……这本小书的关键词是theatre、drama、performance，它的核心两章的标题分别是“Theatre and drama”“Theatre and performance”，了解drama怎样被theatre所“覆盖”，performance 怎样正在试图“脱颖而出”，就大体上可以了解直至本世纪世界戏剧的发展与走向。而中国戏剧在理论和实践上，与这种发展和走向还是相当隔膜的。

本书关于“宗教和戏剧”的关系论说得非常精彩，对中国读者也是极具启发性的。但这应该更多是带有作者个人色彩的论题，并不属于书中必论的，一定要论，至少还有“政治与戏剧”同样重要。作者是一位非常渊博的世界戏剧学者，他论说的出发点虽然立足西方，却是以世界各地不同文化的多类型戏剧为背景的。看得出来，在东方戏剧中，作者对于日本戏剧更加熟悉。

theatre和drama，汉语都译作“戏剧”，但在英语中，theatre作为一般的戏剧，涵盖一切时代、一切类型的戏剧，而drama则是一种具体的戏剧类型，即成形于欧洲文艺复兴时期、直到上世纪上半叶一直作为欧美主流戏剧样式的戏剧。当theatre与drama相遇时，汉译会非常困难，几乎是一个死胡同。本书第三章“Theatre and drama”译作“演剧和戏剧文本”，虽然不理想，但也是没有办法的办法。作为一本极简的介绍（Very Short Introduction），书中没有谈到drama被“覆盖”的更深层原因。本书提到德国戏剧学者汉斯——蒂斯·雷曼1999年出版的《后戏剧剧场》和雷曼的老师彼得·斯丛狄1956年出版的《现代戏剧理论》这两本非常重要的戏剧理论著作。根据斯丛狄和雷曼的观点，drama对剧坛的统治以及这个统治的坍塌，归根结底，都是由不同时代的不同世界观所造成的。

drama是“在中世纪的世界图景破碎之后，重新回归自我的人借此进

行了一次精神的冒险”[1]。文艺复兴时期的戏剧家们把亚里士多德的《诗学》当作创立自己时代戏剧最重要的理论资源。在《诗学》里，亚里士多德完全不顾古希腊悲剧中歌队的存在，把古希腊悲剧的情节艺术看作第一要素，并且把这个情节艺术总结为根据“可然律”“必然律”构建成的一条因果链。亚里士多德认为，因为这种人类理性所建立的逻辑，“诗”（悲剧）比历史更真实可信。黑格尔在他的《美学》中，把drama（戏剧体诗）定义为“史诗的原则和抒情诗的原则经过调解（互相转化）的统一”[2]，即：一方面戏剧行动必须源自主人公内心的激情与意志，另一方面戏剧主人公的内心生活必须外化为行动。因此，drama的条件是人的觉醒与自由：悲剧“需要人物已意识到个人自由独立的原则，或是至少需要已意识到个人有自由自决的权利去对自己的动作及其后果负责”；喜剧“需要主体的自由权和驾驭世界的自觉性”。[3]这就是欧洲文艺复兴推翻中世纪信仰后所建立的现代社会的个人主义。亚里士多德《诗学》所描述的理性主义和黑格尔“戏剧体诗”理论所描述的个人主义，就是drama的两根世界观支柱。但是，理性主义和个人主义在欧洲畅行了数百年后，终于爆发了危机：欧洲人以一种更高的理性看到了自身理性的有限，他们也看到了上帝“死去”以后盛行的个人主义并不能真正带来人类的解放。于是，“诗”比历史更真实的信心开始破产，个人主义的信仰也遭到了怀疑。斯丛狄分析了这种后文艺复兴世界观在易卜生、契诃夫、斯特林堡、梅特林克和豪普特曼剧作里的存在及其对drama文体的消解与破坏。40年后，斯丛狄的学生雷曼描述了Postdramatic Theatre，一种新戏剧的成长与原则。

希望我的介绍能够为中国读者带来对马文·卡尔森教授戏剧通识读本更深入的思考与理解，希望能够给戏剧理论爱好者们引出延伸阅读。

第一章 何为戏剧？

今日所称的戏剧起源可上溯至史前。戏剧建立在看似普世性的人类活动之上，关于哪些活动构成戏剧真正基础的探讨没完没了，迄今徒劳无果。最佳的答案可能是，人类的这些活动在不同的社区和文化中以无数不同的方式结合、发展起来，从而在现代世界中产生出丰富多彩的戏剧和与戏剧相关的形式。

模仿

模仿显然是这样的一种基础性活动。旧石器时代的岩画为人类这种古老的爱好提供了无可辩驳的证据。关于早期人类，我们所了解或可以推测的都表明，对模仿的着迷并不仅限于图像，它还作为一种具体的活动得到实施。可以肯定的是，如同旧石器时代岩画上所表现的那样，表演者在聚落内部扮演超自然物、动物，以及符号化的指标人物。讲故事是另一种发现于所有人类文化中的活动。文化神话是我们所知最古老的故事形式中的一种，它便是那些关于神明，关于世界与人类如何生成、人类如何与自身以及世界互动的故事。一般来说，讲述这类神话故事的人在社会中拥有特殊的地位，有时仅是艺人而已，但有时又是先知、导师和巫师。在模仿与讲故事之间总是存在着某种密切的关联。讲故事的一个重要部分便是，讲故事的人会假扮故事中各样不同的角色，并且还借用他们的声音说话。我们可以认为构建戏剧的材料跟构建故事的材料大致相同，但戏剧是全身的模仿性扮演，而不仅仅是一个人变着各样的腔调说话。

最为人们熟知的一个关于戏剧的基本公式是由理论家埃里克·本特利于1965年提出的“A扮演B而C在旁观。”“扮演”和“旁观”这两个动词是关键所在，前者强调的是积极主动的模仿，而后者强调的是观看。虽然简单，这个表达式却将舞蹈和讲故事这样紧密相关的形式区别开来了（它包含了一个重要的附带条件，即如果涉及“扮演”，舞蹈与讲故事二者皆属于戏剧范围内的活动）。当然，这个公式所假定的A、B和C三者都是人，这一点是确定无疑的，尽管实际情况中有一些戏是由人来扮演动物、昆虫、鸟、植物，甚至是没有生命的东西。

事实上，A不必是人，而且在世界上很多地方也并不是人。A可能是一件由人所操控的没有生命的物件，即木偶。木偶戏过去在西方通常被视为一种次要的戏剧形式，适合儿童观看或者作为简单的民间娱乐，但不值得严肃的戏剧研究者的重视。不过，随着木偶戏声望和知名度的提高以及技艺的日益精湛，随着西方世界的观众对于世界其他地方丰富的偶戏传统有了更多的认识，这种态度正在发生改变。也应该指出，本特利的戏剧定义涵盖了“模仿”与“观看”这两大要素，却将另一个重要的戏剧成分——讲故事——排除在外。鉴于此，我们应当将亚里士多德的见解补充进来，从而大致得出这样一个表达式“A模仿**B**表演一个行动，而C在观看。”

戏剧的疆界

虽然某种形式的表演在世界各地的文化中已经具有普遍性，但相比较其他艺术形式，构成我们所认为的戏剧各个要素的特定组合却是非常有限的，尽管它在世界很多地方都已经发展出各种各样的组合方式。“戏剧”这个词及其概念植根于西方文化与习俗，因此，虽然本研究试图将戏剧这门艺术置于全球视野下进行考察，但首先必须承认这样的考察会限定于被西方传统任意划定的一些疆界内。譬如，戏剧和歌剧在西方传统内习惯上被视为本质上不同的形式，研究戏剧的关注文本，研究歌剧的则关注音乐，尽管两者之间有很多明显的重叠之处。虽然舞蹈不仅与戏剧密切相关，并且时常穿插进戏剧，但舞蹈在戏剧研究中大多被忽略了。因本书篇幅有限，我虽不情愿但大体上还得遵循西方的这一传统，但同时也承认，除非受到殖民主义的影响，世界上绝大多数地方都不理会这样的区别。我将在关于演剧与表演的章节中讨论这些以及相关的一些问题。

我基本上将以发生时间的先后来讨论我们称之为戏剧的形式在众多不同的世界文化中是如何发展起来的。很多戏剧史都是从古埃及的仪式开始讲起。关于古埃及仪式，我将在下一章讨论，兹不赘述。然而公元前5世纪的古希腊是最早充分地发展出我们称之为戏剧的艺术形式的文化，同时也是在这种艺术形式的观念先是传播到全欧洲，继而传播到世界其他地方的过程中发挥了至关重要作用的文化。关于希腊戏剧的起源，人们提出了很多不同的理论，而所有这些理论都受到了挑战，这是因为我们对那个时代的文化生活知之甚少，以至于无法明确地解答这个疑问。总之，到公元前5世纪中叶，随着作家创作剧本、演员穿戴戏服和戏剧表演手段等方面高度典章化的法规的制定，作为一种文化形式的戏剧已经完全确立起来。这种形式形成于雅典，然后外传到雅典各个殖民地。戏剧在古希腊的一些节庆中占据着重要的地位。庆典期间献演三类戏剧——悲剧、喜剧和羊人剧，竞逐各种荣誉和奖项。尽管我们对那时的表演风格知之甚少，但有很多表现演员的艺术作品告诉我们，他们都穿着考究的服装，戴着精致的面具。载歌载舞的合唱队是戏剧演出的一个重要特色表演。

古希腊和古罗马

古希腊和古罗马的剧场都是可以容纳大量观众的露天市政建筑。希腊每一座城市，无论大小，都有一座通常是依山而建的大型剧场，这些剧场的遗迹在希腊全境及其殖民地仍然可见。发掘出的遗址呈现的是为观众修筑的一条条石凳围成的一个个半圆形，缓缓地向下延伸至一块圆形的平地，即供合唱队表演的合唱队席。越过合唱队席是一座专为演员而修的建筑，叫“换装间/背景房”（skene），从中衍生出“布景”（scene）这个现代词语。起初，演员房前的地坪与合唱队席齐平，后来加高抬升至有些像现代的舞台。这个区域叫作“舞台前部”（proskenion），从中衍生出“台口/前台”（proscenium）这个用来表示环绕现代舞台的拱形建筑的现代术语（图1）。



图1 希腊埃皮达鲁斯剧场

尽管希腊戏剧创作的鼎盛时期仅限于公元前5世纪，戏剧却一直都是希腊人生活的一个重要部分。公元前4世纪，随着亚历山大大帝的远征，希腊的戏剧传统被带到更加遥远的地中海，甚至远及叙利亚和伊拉克。希腊化时代，虽然抬高的拱形建筑已很普遍，一些舞台也变得更加精致，有两层甚至三层，但剧场在形式上并没有发生根本的变化。古典时期创作的戏剧继续上演，然而古典时期阿里斯托芬富于幻想的喜剧在受欢迎的程度上让位于一种新派喜剧——这种新派喜剧降低了合唱队的作用，不再讽刺特定的活靶子，而是着意描写更加普通或类型化的人物。希腊化时期的学者将喜剧分成旧喜剧、中喜剧和新喜剧三种风格，旧派以阿里斯托芬和他同时代的剧作家为代表，中派体现为上述的种种变化，而新派则以一批公元前4世纪晚期和前3世纪的剧作家为代表，其

中最著名的是米南德。

中喜剧没有一部幸存下来，但是20世纪中叶却发现了米南德创作的《恨世者》一剧的全本。新喜剧以聚焦于当时的市民生活为其典型特征。其基本情节结构和类型化人物为古罗马时期的重要喜剧作家普劳图斯和泰伦斯吸收利用，并通过他们，经由文艺复兴时期的剧作家传播到欧洲各地。结果是，这些类型化的人物和情节安排直到今天都依然是欧洲喜剧传统的一个重要因素。最常见的情节是一对遭遇挫折的恋人反抗冥顽不化的老一辈家族成员，并与荒诞怪异的潜在对手争斗，最终在众多仆人（有些聪敏，有些愚笨）的协助下取得幸福的大团圆结局。

如古罗马杰出的剧作家普劳图斯和泰伦斯的作品所表现的那样，罗马戏剧在诸多方面承袭希腊戏剧，照希腊人的做法将戏剧分为喜剧和悲剧（羊人剧其时已经完全消失）。尽管悲剧在罗马很受欢迎，但只有十部作品留存下来，这十部悲剧都是罗马帝国时代的作品，其中九部是斯多葛学派的哲学家塞涅卡的作品，剩下的一部《奥克塔维娅》为无名氏所作。华丽花哨的文体风格，以及偶或出现的令人厌恶的场景，使得很多戏剧史学家相信这些剧本从未上演过，仅仅是为人案头阅读而创作的。可事实上，它们都有一段体面的现代舞台演出史，而且在文艺复兴时期的悲剧作家中很有影响。罗马帝国晚期，文学性的戏剧衰落，取而代之的是马戏、角斗，以及像模拟海战的壮观表演（即海战表演），这些演出都是在像罗马圆形斗兽场这样巨大的公共空间中举办的。与戏剧传统多少要接近一些的是哑剧，演出常常伴有合唱和舞蹈，以及滑稽搞笑的演员表演的默剧。这些演员在某些方面承继了新喜剧中的人物特性和剧情，并且，如一些戏剧史学家所言，架起了一座通往文艺复兴时期街头即兴喜剧的桥梁。

尽管原本上演普劳图斯和泰伦斯剧作的剧场现在看上去只是相当简陋的平台，其后墙设有通往众多不同角色的房屋的门，但后来在从西班牙到中东的罗马帝国全境内都建有更加开阔的永久性剧场。这些剧场中最早且最大的一座，也是作为后建剧场模型的，便是大约在普劳图斯和泰伦斯的时代一百年后，建于公元前55年的庞培剧场。尽管以希腊剧场为样本，罗马剧场却具有独特的特征。罗马剧场是独立的建筑，而未筑进自然的山坡希腊式的合唱队席缩成一个半圆形，希腊风格的演员房也建得更大、更精致，其突出的侧翼与观众席相连从而构成一个浑然一体的单体建筑结构。这些意义及空间巨大的建筑遍布罗马每一座大大小小的城市，今天仍然是地中海周边以及北至英格兰的罗马考古遗址中最鲜明的特色建筑物。

随着基督教的崛起，大到剧场，小到玩世不恭和淫秽色情的流行默剧，都常常成为攻击的对象。可是从根本上终结西方帝国戏剧的却是公元5世纪北方入侵者的征服，尽管很多学者认为在随后的几个世纪中流散的演员继续传扬了帝国时期的一些戏剧传统。然而，公元330年，君士坦丁大帝重新修筑了拜占庭的东城，并立其为首都。罗马被占领后，罗马帝国的东部却作为拜占庭帝国又延续了一千年。像默剧、哑剧、街

头艺人这样流行的古典形式，跟诸如角斗和战车赛这样场面壮观的表演一样，一直延续到拜占庭帝国。但是，尽管持续不断地在努力，历史学家仍旧没有发现任何确凿的证据证明，古典意义上的戏剧传统在拜占庭帝国有所延续。

古印度

戏剧在西方衰落，同时却在亚洲兴起。亚洲最早提及戏剧表演的是公元前2世纪的印度。公元前2世纪和公元2世纪间的印度产生了《舞论》（*Natyasastra*）这部伟大的戏剧教科书。《舞论》在中亚戏剧中处于中心地位，其影响如同亚里士多德的《诗学》之于欧洲戏剧一样。但相比较《诗学》，《舞论》论及的范围要广得多，不仅涵盖了戏剧结构，还涉及动作身段、装扮服饰、舞台表演和剧场建筑。《舞论》所描写的表演场所较之古希腊和古罗马，远更近似于现代西方的观念。它给出了一座普通剧场的精确尺寸宽约五十英尺，长约一百英尺的长方形建筑。剧场被分割成两半，一半归观众，另一半归演员；演出空间则进一步分成舞台和后台空间。不像希腊和罗马的大型公共剧场，古印度的这些剧场由皇家宫廷资助，显然为社会精英所营建，最多可容纳五百人。

戏里用到各种各样的语言，但国王和神祇说的是宫廷语言——梵语，因此这个戏剧传统后来被称为梵剧。大约三百部梵剧作品幸存下来，其中大部分是公元2、3世纪的作品。这些戏剧作品基本上分为两类关于王公和神祇的英雄传说剧（Nataka）和关于中产阶级人物的生活风情剧（Prakarana）。梵剧中“英雄剧”和“生活剧”之间的区别相当于古希腊戏剧中悲剧和喜剧之间的区别，但除此之外，梵剧和希腊戏剧在其他地方几乎没有任何相似之处。有些戏剧史学家认为，亚历山大大帝——一位戏剧爱好者，或许在公元前327年入侵印度北部时曾把希腊戏剧带到那儿，可是没有直接的证据证明这一点，梵剧里面也没有什么证据可以支撑这一观点。梵剧和希腊戏剧不仅演出剧场完全不同，戏剧文本也迥然有别。梵剧篇幅长，情节错综复杂，调性多样混合。在这方面，梵剧与其说跟希腊戏剧相似，倒不如说更像莎士比亚戏剧。梵剧还无一例外地是以皆大欢喜或至少是冰释前嫌的和解方式终场，其剧情大部分都取材于《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》这两部伟大的印度史诗。

最著名的梵剧作家是迦梨陀娑，其创作年代很可能是公元4世纪，他的《沙恭达罗》还常在西方演出。梵剧最后一位杰出的剧作家是薄婆菩提，他生活于公元8世纪。在他之后，梵剧传统仍继续着，特别是在印度东北部，梵剧在那里得到11和12世纪的犀那王朝的大力支持。接下来，孟加拉成为梵剧的中心，在那里存续着一个伟大的戏剧传统，直到19世纪中叶孟加拉本土戏剧兴起。梵剧更广为人知的一个旁支与印度西南部喀拉拉邦的地方喜剧表演融合，形成了鸠提耶耽剧，传统上在印度神庙演出，至今不辍。鸠提耶耽剧是全由男性出演的哑剧，演员们穿着精心制作的戏服在音乐伴奏下连演数日。

古代中国

中国的戏剧发展几乎跟印度的一样历史悠久。中国戏曲可追根溯源至公元3世纪的参军戏，并主要作为宫廷娱乐在随后的几个世纪里得到持续的发展，而中国已知最早的有组织的剧团直到公元8世纪才诞生。早在这之前，中国就已经出现了世界戏剧的另一个主要品种，那就是常常为西方戏剧史学家忽略的偶戏。在亚洲，偶戏的起源可以追溯到跟真人戏剧表演一样遥远的过去。公元前1世纪，当最早的梵剧在印度诞生之时，中国孕育出影戏艺术。亚洲一些地区将这种戏剧形式的起源归功于军事家张良。据记载，张良使用士兵形象的大型木偶防卫一座空无一卒的堡垒。然而，今日我们所称的皮影戏的首次明确记载则来自张良殁后的将近一个世纪，即大约公元前100年。那时，几部讲述汉代历史的著作提到皇帝为自己的宠妃李夫人的早逝而哀伤。为了抚慰他，他的一位方士许诺唤起李夫人的魂灵。以此，他创作了看来是世界上第一部皮影戏，惟妙惟肖地显出李夫人的身影，看得汉武帝出了神，于是他鼓励这种艺术的发展，然而结局却很不幸。几年后，即公元前96年，疑神疑鬼的汉武帝做了一场噩梦，梦到自己受到几个挥舞大棒的偶人攻击，于是下令开展一系列的调查，并处决一干艺人。

影戏这种艺术形式一经确立，便逐渐成为中国文化的一个重要部分。隋唐时期（581——906年），佛教僧侣和宣教师广泛地运用皮影戏宣传宗教训令，到了宋代（906——1279年），皮影戏已经成为一种颇受民众欢迎的街头娱乐形式。行游四方的流动戏班在临时搭建的剧场里表演皮影戏，由此出现了第一批演员公会组织。作为东南亚主要传统戏剧的“哇扬”皮影戏的最早记载出现在10世纪。尽管其传统题材取自印度史诗，很多人却认为这种戏剧形式本身是中国的舶来品。虽然制作皮影的材料不一，但本质上都是一样的——精心制作的二维人物形象提置于一方背光的半透明屏幕上。



图2 当代中国戏曲

几乎与皮影戏经历制度化的同时，曾一直作为宫廷娱乐形式的早期中国戏曲开始发展出各种流行的变体。唐玄宗（712——756年间在位）成立了专业演出戏曲的第一个国立剧团。这种戏剧形式此后稳步发展，新的剧种在中国各地涌现出来。中国戏曲强调音乐、舞蹈和排场，演唱也很重要。宋代出现了中国最早的戏曲形式，即南方的南戏和北方的杂剧。跟古典戏曲不一样，南戏和杂剧都是为大众创作的，使用各地的方言，叙事题材广泛，有史诗性的和家庭生活的，也有情爱浪漫和宗教性的，不一而足。南戏形式更加严谨，一部四折，每折一人主唱；而杂剧则允许各色人物上场演唱。[4]南戏的形式更为古老，据说是宋光宗在位时（1190——1194年间）产生的。杂剧形成较晚，是在今天北京的周边地区发展起来的。1280年，忽必烈治下的蒙古人实现了对中国的征服，并营建一座新城——大都（即今日北京的前身）作为首都。尽管好战，元朝的蒙古统治者对戏曲却大加鼓励，北方本土的杂剧也传播到南方。杂剧推出了一系列多种多样的类型化人物，叙事结构更加完整统一，从中产生出常常被称为中国最早的真正戏剧的元曲。存世的元代戏曲作品大约有两百部，它们题材广泛，涉及情爱、历史、公案和匪盗等。毫无疑问，最著名的元杂剧是《包待制智勘灰阑记》，由李潜夫于13世纪下半叶创作，贝尔托·布莱希特将之改写成《高加索灰阑记》，从而在现代赋予它新的生命。18世纪，伏尔泰在其《中国孤儿》一剧中也同样向西方展示了另一部元代杰出的戏剧作品——13世纪元代的剧作家纪君祥所创作的《赵氏孤儿》。

中世纪日本

中世纪日本由世袭的军事独裁者即幕府将军统治。日本幕府时代始于1192年，幕府早期流行的艺能形式多种多样，但大多是舞蹈和杂技表演，而非叙事性表演。散乐是最受欢迎的表演形式之一，这种艺能可能早在8世纪就从中国传入日本。参与散乐表演的有变戏法的、玩杂技的、舞蹈唱念的和演哑剧的，形式上多少有点像是现代的马戏。1374年是日本戏剧史上一个重要的年份。这一年，足利义满将军观赏了一场由制作人观阿弥领衔主演的猿乐表演，将军对这场演出印象深刻，遂成为他们的赞助人。此后的四十年里，观阿弥和他的儿子世阿弥集理论家、演员和剧作家于一身，在室町幕府的支持下，发展完善了流传至今的古典能乐。世阿弥主要为能乐这门艺术撰写的《风姿花传》成为日本戏剧理论的奠基之作。猿乐表演有严肃的成分，也有滑稽的成分。能乐就是从猿乐严肃的部分演化而来，而猿乐的喜剧部分则转化为轻松活泼的短剧，叫“狂言”。如此，一场经典的能乐演出可能包括五部“能”，其间为两部“狂言”所隔开。传统的能乐舞台源自神道的宗教舞蹈即神乐的舞台。尽管近现代建于室内，能乐舞台却仍然保留了原本户外的布局一座开放的亭阁式建筑延伸至观众席，演员经过通往后台的桥廊登场。能乐的演出形式高度程式化演员戴着面具，穿着精致的服装，朴素的舞台背景仅由一株孤单的松树构成，有一支小型乐队，还有一个唱叙者。

中世纪欧洲

在偶戏和戏曲于宋朝正要确立为中国主要的戏剧形式之时，在日本的能乐也正处于演进过程之中，欧洲出现了所知最早的一批后古典戏剧作品。这些作品产生于如今主流的天主教文化，然而考虑到教会对后古典戏剧的反对，这着实让人惊讶。10世纪中叶，一位名叫赫罗斯维莎的撒克逊修女模仿泰伦斯创作了六部戏剧。可是，就像中国同时期的佛教影戏一样，她的创作充满宗教说教。同时期，教会的部分仪式发展成宗教短剧。来自英格兰的一份重要文件——大约写于公元970年的《协和教规》（*Regularis Concordia*），为教堂内搬演这类戏剧作品制定了详细的规定。在随后的一个世纪里，教堂礼拜剧传到欧洲大部分地区，西班牙却是个重要的例外，因为那时的西班牙还属于穆斯林世界。然而，即使在那里，戏剧似乎也未缺席。有记载显示，甚至在这之前，伊斯兰世界就有真人演员，而当教堂礼拜剧在欧洲北部传播的时候，据说源自中国的影戏也经埃及传到了属于穆斯林世界的西班牙。

最初，欧洲宗教剧作为礼拜仪式的一部分在教堂内演出，后来扩展，并常常移到户外演出。大约创作于1150年的《亚当》的剧本含有舞台提示，这些舞台提示表明演出是在户外进行的。有大量关于流动艺人的记载，他们可能搬演过形式简单的闹剧，但没有记录证明中世纪欧洲在13世纪以前曾有世俗剧面世。法国的阿拉斯是欧洲第一座搬演重要世俗剧的城市。让·博德尔创作于1200年的宗教剧《圣尼古拉剧》就已经含有世俗的成分，13世纪晚些时候，亚当·德·拉·阿莱创作了完全意义上的世俗剧，最著名的是他作于1283年的《罗宾和玛丽昂的嬉戏》，它还将音乐引入法国的世俗剧中。巧合的是，当阿莱在法国的阿拉斯致力于革新欧洲戏剧的时候，他在开罗的同时代人伊本·达尼亚尔正在为历史悠久的阿拉伯影戏制作最重要最新颖的作品，他的三部影戏作品在文学性上可以媲美或超越博德尔的剧作。

1311年，天主教会设定基督圣体节，庆祝圣餐中的面包和葡萄酒分别化作主耶稣的身体和血液。这个宗教节日为戏剧（特别为英格兰戏剧）的发展提供了一种重要和崭新的动力。基督圣体节搬演讲述圣经故事的戏剧，很快便成为英格兰各行各业的“基尔特”即行会组织节日活动的惯例，而神职人员却因教宗于1210年颁布的一道敕令而被禁止在公共舞台表演。到14世纪70年代，有文献记载表明，英国的一些城镇定期搬演系列组剧，这种系列组剧叫作“连环剧”（cycles）。15世纪，连环剧的演出遍布英格兰，并进入欧洲大陆，成为重要的市民活动；连环剧连演数日，内容几乎涵盖了基督教世界史的全部——从“创世记”到“末日审判”。

这些史诗般的作品在不同国家和不同场所演出，但都是在户外。演出有时候在市镇广场周边搭起的平台上进行，如瑞士的卢塞恩；其他时

候则在一大块公共演出场地背后建起的一排小舞台上进行，如法国的瓦朗谢纳。记载最为详细的是信奉天主教的西班牙和英格兰的巡游戏车上的表演。戏车与现代的游行花车颇为相似，一辆戏车上演一部戏；这些戏车要么在城市各处游动，要么集合在一个固定的场所，按顺序上演。英格兰有四部完整或几乎完整的连环剧，还有其他连环剧的残篇流传至今。这些剧作创作于14世纪中叶，一直上演到16世纪70年代，此后因为与天主教会的悠久联系而被信奉新教的伊丽莎白女王禁演。

文艺复兴时期的意大利

15世纪，当宗教剧如火如荼地上演于欧洲北部之际，意大利的宫廷正致力于古典学问的再发现，即所谓的“文艺复兴”。对戏剧来说，文艺复兴对文本和舞台都具有重要的影响。就戏剧文本而言，这样的影响始于对古典理论的重新发现，最重要的是重新发现亚里士多德，他的著述虽解读不一，但依然是西方戏剧理论的基础。在亚里士多德（一定程度上也包括贺拉斯）著述的基础上，文艺复兴时期的意大利和后来的法国理论家构筑了新古典主义，西方戏剧便从此为新古典主义所主导，直到19世纪。新古典主义对戏剧格调、人物、主题，以及喜剧与悲剧之间的情节弧形结构坚持作严格的区别（即便如此，仍有一些剧作家，甚至是文艺复兴时期的作家——最著名的莫过于瓜里尼，提倡戏剧格调的混合，瓜里尼将这种格调混合的戏剧称为悲喜剧）。同样重要的是所谓时间、地点和行动的“三一律”，意思是理想的剧情发生地只有一个，跨越时段最多不超过二十四小时，并且不包含任何枝节剧情。这些条条框框被文艺复兴时期的意大利剧作家奉为圭臬，他们在创作自己的喜剧和悲剧时对新发现的古典剧作家亦步亦趋，然而事实上，他们造就的剧坛只是昙花一现。法国的后继者比他们做得更好；17世纪在新古典主义如日中天的时候，法国产生了三位最伟大的新古典主义剧作家高乃依、莫里哀和拉辛。

重建古典戏剧的企图，却结出了一个与古典戏剧迥然不同的果子——歌剧。第一部歌剧是佛罗伦萨的雅各布·佩里于1597年左右创作的《达夫内》。佩里想当然地认为希腊古典戏剧有歌唱演员，也有合唱队，因而集音乐和戏剧这两种艺术形式于一身，《达夫内》便是基于这样的设想创作出来的。尽管自然与真实的希腊戏剧实践相去甚远，对歌剧的爱好却迅速蔓延，这种爱好在17和18世纪的欧洲宫廷和贵族中尤其强烈。在西方，歌剧传统上（这样讲有些武断）被认为是与严格意义上的戏剧不一样的体裁，有鉴于此，虽说有些勉强，我在本书中就不去追溯歌剧的发展历程并历数其贡献。

16世纪的欧洲

文艺复兴对剧场的概念同样具有革命性的影响，而且事实上，从真实的古典实践来看，影响更加深远。最重要的是，意大利文艺复兴时期为复兴古典学术的宫廷所创作的戏剧，从一开始就是私密的室内活动，完全不同于古典戏剧平民化的大型户外表演。文艺复兴时期建造的第一座永久剧场是建于1585年的奥林匹克剧场。它旨在于一个封闭的建筑内重建罗马式的小型舞台和观众席，却没有激发他人模仿的欲望。后建的剧场发展出一种后来为人所熟知的设计方案，在今天仍然不时被人称为“意大利舞台”。传统上，这种舞台有一个内部为长方形的空间，分为观众和表演空间两个部分（与传统的梵剧剧场基本一致），舞台抬高，台口边框呈拱形（首次用在1618年于意大利帕尔马落成的法尔内塞剧院）。与这种新颖的室内剧场的发展紧密相关的是透视布景的采用，文艺复兴时期的艺术家醉心于透视技法，这才有了透视舞台布景。阿里奥斯托创作的《卡萨维亚》（*Cassario*）是文艺复兴时期的第一部新喜剧，1508年演出时舞台就采用了透视布景。欧洲镜框式舞台布景的基本设计一直都采取单点透视法，直到1700年前后才有所改变。那时，与欧洲最负盛名的两大设计家族均有联系的费尔迪南多·加利——比比恩纳引入了多点透视法。一个世纪以后，浪漫主义运动引入更加复杂的多维舞台设计，可是镜框式舞台的基本式样仍保持不变，至今仍然是西方剧场最常见的一种建筑形式。欧洲殖民时期，这种式样的剧场和舞台设计经欧洲殖民强权传播到全世界其他戏剧文化中，如今在那里常常被称为“西方的”，甚至是“现代的”舞台。

16世纪的意大利还兴起了一种不依赖文本却非常重要的戏剧形式——街头即兴喜剧。即兴喜剧最早记载于1551年，这种戏剧形式或许与晚期古典默剧不无关联；它里面有类型化的俗套人物——吝啬的商人、年轻的恋人、吹牛的士兵、书呆子，也有即兴创作的喜剧情节，喜剧情节中间还插入简短的套路式的插科打诨（*lazzi*）。在接下来的两个世纪里，街头即兴喜剧戏班的足迹遍布大部分欧洲地区，对视觉艺术和欧洲耍笑逗趣的戏剧产生了很大的影响。

尽管新古典主义最终对全欧洲的戏剧创作和舞台设计产生了重大影响，然而相较于意大利和法国，这种影响在西班牙和英格兰却从未如此巨大。16世纪后半叶，这些国家发展出与新古典主义模式迥然不同的一些重要的戏剧形式。伊丽莎白女王于1568年在英格兰禁演当时仍受欢迎的中世纪宗教剧，但她却颇为欣赏和鼓励世俗剧。在她的统治下，英格兰涌现了一批世界上极负盛名的剧作家。伊丽莎白孩提时代宫廷中就流行短剧，即所谓的“插戏”（interludes）；16世纪早期和中期出现了其他世俗剧形式——政治寓言剧、历史剧，甚至还有一些古典喜剧和悲剧的仿作。

然而，英格兰戏剧的主线并未沿着古典模式发展，而是藐视三一律，尽管大体上恪守喜剧和悲剧的分野，却将悲剧的成分引入喜剧，喜剧的成分引入悲剧，因而创造出的作品既非完全的悲剧亦非完全的喜剧。当然，莎士比亚的作品就是这类戏剧的典范，但有相当多的大戏剧家围绕在莎士比亚的周围，领头的是克里斯托弗·马洛、本·琼森和约翰·韦伯斯特。16世纪下半叶的大部分岁月里伦敦都有着生机勃勃的戏剧文化，但直到1576年它才拥有一座永久性的公共剧场，其意义最重大的作品几乎全部创作于从1590年至1615年的短短二十几年间。总体而言，英格兰的公共剧场不同于法国和意大利，英格兰的戏剧也是如此。尽管有几座室内剧场在建筑风格上更像欧陆，如建于1599年的“黑衣修士”剧场，但绝大多数都是模仿第一批剧场还未建成时演员们所使用的客栈庭院那样的露天建筑。这些建筑有三层楼高，将一个开放式的庭院环绕其中，有舞台伸入庭院以便观众从左中右三方站立观看。

与此有些相似的是兴建于同时期的西班牙庭院式剧场（*corrale*）。这种形式的剧场建立在西班牙开放式庭院之上，周围环绕着建筑物。西班牙戏剧的发展轨迹与英格兰的相似16世纪初期产生了第一批世俗剧，中叶出现了一个专业剧场，16、17世纪之交涌现出以洛佩·德·维加、卡尔德隆和蒂尔索·德·莫利纳为代表的一代大师级剧作家。然而不同于新教的英格兰，信奉天主教的西班牙保留并发展了中世纪的宗教剧传统，她的剧作家不仅创作世俗剧，也创作名为“神圣剧”（*autos sacramentales*）的宗教剧。

16世纪西班牙人发现并殖民新世界，意味着同时也把欧洲风格的戏剧输出到新世界。科尔特斯刚刚征服了墨西哥，方济各会的修道士便接踵而至，为的是使阿兹特克人皈依天主教。他们宣教的一个主要手段就是西班牙模式的宗教剧，尽管他们发现新世界时此地已经发展出丰富多彩的表演文化。这种表演文化的特定部分与欧洲人的戏剧观颇为一致，捍卫新世界原住民精练圆熟特性的欧洲人在谈论原住民的众多禀赋时，不时提到他们的戏剧天赋。他们把舞蹈、仪式、戏剧表演和公共庆典糅合在一起，其文化复杂性远远超出了欧洲戏剧概念所能描述的范围。的确，这些活动对今日的戏剧史学家来说仍是项挑战，虽然表演学的研究策略为这类活动提供了重要的新的分析工具。

与其他文化（世俗的和宗教的）元素一样，随着征服而在新世界兴起的戏剧事实上是一种混血戏剧，它将土著与西班牙的元素掺杂在一起。然而，随着时间的推移，如同在世界其他被殖民的地方一样，欧洲模式在新世界逐渐被视为作为文化表述的戏剧的标准形式。

17世纪的日本和欧洲

西班牙和英格兰戏剧处于鼎盛时期的17世纪初，日本出现了亚洲最负盛名的戏剧形式之一——歌舞伎。这种新型的舞剧首次于1603年由一名游女表演，这种由一名游女演出的形式一直保持到1629年，因为伤风败俗而遭禁。随后它短暂地尝试由少男表演，但同样未获得成功。到17世纪中叶，歌舞伎成为由清一色成年男性扮演男女角色的戏剧形式，至今未变。歌舞伎在17世纪晚期进入全盛时期，现在仍然是日本戏剧的一个重要组成部分，而能乐今天虽受尊敬，但演出频率远不如歌舞伎。

17世纪更晚期产生了第三种伟大的日本戏剧形式；1684年，歌舞伎剧作家近松门左卫门与职业说唱家竹本义太夫合作，开创了一种后来被称为“文乐”的新颖的木偶戏——净琉璃。从那时起，近松便主要为文乐创作，推出了日本第一批以商人为题材的严肃的剧本。尽管文乐的鼎盛期是18世纪上半叶，近松却被公认为是日本最伟大的剧作家。其时，木偶造型变得更大，制作也更加精致，到1734年以后，每一尊木偶都得要三个人共同操作，他们提着相当于真人三分之二大小的木偶在舞台上表演。在其鼎盛时期，文乐几乎使得歌舞伎黯然失色，可是这两种表演艺术形式前前后后都在舞台效果和故事情节上相互借鉴。

17、18世纪的法国文化，包括法国戏剧，为欧洲大部分国家所效仿。欧洲大陆的剧作家，就像文艺复兴时期他们推崇泰伦斯和塞涅卡一样，纷纷以莫里哀和拉辛为榜样。即使是长期抵制欧洲大陆影响的英国戏剧，也和他们在大陆的同行一样转向，这一趋势在1660年以后尤甚。在此二十年之前，清教徒在内战中取得胜利，暂时终结了王位，并下令关闭了所有的剧场。很多保皇派头领逃到法国，伴随着1660年王位和戏剧的恢复，法国的影响也在很大程度上重现。17世纪晚期的英格兰戏剧文学为洋溢着自由主义精神的王政复辟喜剧所主导，这些作品体现了来自法国的影响，而这种影响在戏剧表演中表现得更加明显。史上第一次，女性登上英格兰的舞台，莎士比亚时代的露天剧场一去不复返，取而代之的是大陆风格的室内剧场。

18世纪的欧洲

尽管18世纪的欧洲没有产生出像莎士比亚、拉辛和卡尔德隆这样的戏剧大家，欧洲大陆对戏剧的兴趣却日益浓厚，并做出了重要的贡献。意大利的卡洛·哥尔多尼在街头即兴喜剧的基础上创作了具有现代文学意义的意大利戏剧作品。丹麦的路德维希·霍尔堡的喜剧为斯堪的纳维亚半岛的现代戏剧奠定了基础。德国的卡罗琳·诺伊贝尔成立了一个剧团，致力于搬演德国书面戏剧作品，而非此前一直主导德国戏剧舞台的粗俗闹剧。德国众多分裂的州努力确立意义不同凡响的德国戏剧，这个工程最终在18世纪末通过魏玛的歌德和席勒得以实现。17世纪晚期也见证了欧洲风格的戏剧传统在两个新大陆上建立一个是澳大利亚，另一个是英国在北美的殖民地。把欧洲风格的戏剧引入澳大利亚是为了提升流放到此地的英国囚犯的文化素养，而它在北美的体面的引入，则在新世界开启了英国模式的戏剧传统。

18世纪更晚期，戏剧的另一个发展是，人们对把严肃戏剧的主题从过去的国王英雄转向中产臣民越发感兴趣。引领这一趋势的是乔治·李洛，他在1731年出版的《伦敦商人》启迪了18世纪中叶德国的戏剧理论家和剧作家戈特霍尔德·莱辛。在法国，像伏尔泰、博马舍，特别是狄德罗这样的杰出剧作家也投入到这类戏剧的创作中，他们把这种新型的戏剧称为“市民剧”（*drame*）。欧洲戏剧的这些变革创新者谁也不知道在地球另一边的日本，近松门左卫门同时也在致力于把王公贵族戏转变为商人市民戏。对欧洲和日本剧作家来说，促使这种转变的动力都是一样的为武士和国王所操控的旧制度的衰落，以及资产阶级的市民阶层在社会上及戏剧舞台上的普遍崛起。

19世纪的欧洲与亚洲

浪漫主义在欧洲19世纪早期剧坛的兴起，有效地终结了先前垄断欧洲剧坛的新古典主义。虽然它在剧场建筑方面并没有引起大的变化，却深刻地影响了这门艺术的几乎其他所有方面。表演、布景和剧作都变得更加“现实”，但总体上看却是一种浮华、煽情的现实主义，而19世纪较晚期“现实主义者”所反对的正是这样的现实主义。剧作家执着于极端情绪环境的营造，最明显的表现在彼时十分流行的情节剧上。演员们不再受新古典主义的约束，而是专注于表现疯癫狂乱的情景。布景设计师从拉辛简朴的古典式内景中走出，迈进大自然，呈现喷发的火山和其他壮观的景象。

在这个充满浪漫气息的时代，欧洲也目睹了现代自然主义的崛起，戏剧为此贡献良多。从阿尔巴尼亚到挪威，欧洲那些曾经在语言和文化上无足轻重的群体都在着力强化他们的文化认同，很多这样的群体甚至追求建立独立的国家，因而确立一种专注于本民族语言和历史的戏剧便常常成为他们事业的一个重要组成部分。在欧洲殖民主义席卷全球之时，西方的戏剧概念，以及戏剧为表达民族文化的艺术形式这样的概念也随之传遍全球。这种观念随着前殖民地寻求独立而得到延续，结果形成了以欧洲为模型的民族戏剧传统。今天，这样的民族戏剧在世界各地都能看到。

在世界各地，几乎没有任何欧洲意义上的戏剧传统的国家也开始打造这样的戏剧，但他们常常把欧洲人的方法和剧本与本土的实践和材料混合在一起，从而创造出我们今天看到的一大堆五花八门的混合形式。杰出的剧作家，如特立尼达的德里克·沃尔科特、尼日利亚的奥拉·罗特米和沃莱·索因卡，以及叙利亚的萨达拉·万诺斯，便是这一过程的重要代表人物。

即便是历史悠久的亚洲戏剧也未能免于欧洲的影响。19世纪中叶，加尔各答富有的市民开始打造英国式的私人剧场，并创作西式的戏剧作品。拉宾德拉纳特·泰戈尔是从事这类戏剧创作最著名的作家，他于1913年获得诺贝尔文学奖。19世纪50年代，佩里迫使日本对西方开放，不仅开放贸易，也开放文化。19世纪80年代，日本出现了一种东西合璧的戏剧形式——“新派剧”，它有点儿像西方的情节剧，却具有鲜明的日本歌舞伎的特点。十年后，坪内逍遥直接从西方的典范作品，特别是莎士比亚的作品中引进“新剧”。20世纪初始，这些西方戏剧模式经日本传到朝鲜和中国，并再次成为远东的现代戏剧的基础。

19世纪中叶的欧洲，浮华奔放的浪漫剧让位于表现日常生活的素雅沉静的现实剧，如英格兰剧作家汤姆·罗伯逊在19世纪60年代创作的所谓“杯盏碗碟”剧（“cup-and-saucer” plays）。19世纪80年代，亨利克·

易卜生的戏剧创作把表现家庭生活的现实主义提升到新的高度，他的剧作被广泛地认为开创了西方现代戏剧的先河。凭借西方所具有的全球影响力，到19世纪90年代，易卜生的声名已远播至日本。20世纪初，他的戏剧作品被搬上全世界的舞台，家庭中产剧的地位从而得到巩固。这些剧作都是在家庭环境中以现实主义的风格展演出来的。西方戏剧的这种标准形式至今不变，在美国尤其如此。

20世纪

20世纪很多重要的西方剧作家，如安东·契诃夫、萧伯纳、阿瑟·米勒，都致力于现实主义戏剧的创作。可是尽管易卜生的家庭现实剧主导了西方的剧坛，它却几乎在问世之初便立即遭到非现实主义戏剧的挑战。欧洲最重要的非现实主义戏剧分别是出现于19世纪末20世纪初的象征主义和第一次世界大战期间及以后的表现主义，两者在部分程度上都受到易卜生的同时代剧作家作品的启发，如瑞典的奥古斯特·斯特林堡的戏剧创作、德国贝尔托·布莱希特的史诗剧，以及以法国剧作家欧仁·尤内斯库和塞缪尔·贝克特为代表的荒诞派戏剧。另一股反对现代西方现实主义的力量致力于在很多先前的欧洲殖民地中寻找土著人的戏剧形式，为的是将其与占主导地位的欧洲风格的戏剧混合起来或抵消其影响。

这些针对现实主义所发起的每一个挑战都带来了舞台设计的深刻变化，使它离弃了易卜生的现实主义的起居室，可即便是易卜生本人的舞台表现，也在20世纪随着导演地位的崛起而发生巨变。至少从20世纪初的马克斯·赖因哈特以来，英格兰和美国之外的现代导演都对他们戏剧作品的诠释和视觉风格广泛地展开实验，结果导致欧洲现代剧坛不再为演员和剧作家所主导，取而代之的是戏剧导演。

再有，到20世纪晚期，随着戏剧的国际化，像彼得·布鲁克、罗伯特·威尔逊、王景生、彼得·施泰因、乔治·斯特雷勒和铃木忠志这样的大导演，在国内和国外一样地赫赫有名。然而，他们并非是形成了什么国际风格，而是每个人都以一种独特的方式把区域性和全球性的材料整合起来，从而反映出现代世界戏剧的混合杂糅性。比如，他们都上演了莎士比亚的主要作品，但他们彼此在风格上是如此的大相径庭，以至于任何内行的观众都可以轻易地分辨出他们之间的差异。

几个世纪以来，演员和剧团都是从一地赶往另一地演出，但是直到20世纪晚期，由于对观众和演员双方来说交通和旅行都日益便利，戏剧才真正变得国际化。戏剧的这种国际化和混合化不仅体现在展演世界各地戏剧艺术家作品的大型国际艺术节上，如法国的阿维尼翁艺术节和苏格兰的爱丁堡艺术节，也体现在像彼得·布鲁克的国际戏剧研究中心那样的个人剧团的表演中。布鲁克的国际戏剧研究中心把来自不同行当的演员聚集在一起；他们彼此没有共同语言，所受的训练和戏剧观念也不一样，却创作出一种崭新的且有望更加全球化的戏剧作品。

戏剧与生活

尽管现代戏剧呈现出形形色色的表演风格和视觉方法，但演出绝大多数还是在传统的欧式剧场里，只是镜框式的舞台有所变化而已。然而很多异于传统的舞台设计在近代发展起来。20世纪初的导演，特别是俄国和德国的导演，尝试改变演员和观众的空间安排，从而在接下来的世纪里产生出圆形剧场（四面观舞台）、前出至观众席的伸展式（三面观）舞台，以及演员与观众空间混合的剧场，后者为波兰的耶日·格洛托夫斯基所运用，被理查·谢克纳描述为“环境剧场”。尼古拉·叶夫列伊诺夫在俄国革命时期就预见性地倡导模糊戏剧与生活的疆界。1920年，他在事件实际发生的场所重构了“攻占冬宫”的场景，在其中预见了战斗重演与20世纪较晚时期兴起的特定场地剧场实验，两者都挑战了传统的戏剧表演观念及其传统的空间观念。彼得·布鲁克在他的著作《空的空间》开头对这种新的态度进行了总结。在这段常为人引述的总结中，他指出“我能选取任何空的空间，称其为空荡荡的舞台。”

正规的特定场地剧场的表演仍然按照比较传统的方式把观众与演员分开。尽管环境剧场废除了那种形式上的安排，它仍然相当清楚地划定观众与演员的空间。这样的空间区隔在英格兰和其他地方的漫步表演中开始消失，在这种情况下，观众没有固定的空间，但需要四处走动观赏戏剧表演。21世纪，随着广为人知的沉浸式剧场在英格兰和美国兴起，区隔观众与演员空间的疆界进一步消失，这是因为在沉浸式剧场中，演员和观众共享一个空间，共享这个空间中的物件。这种剧场更极端的表现形式是，观众被鼓励与演员互动，甚至与演员共同演出。

模糊艺术与生活之间的界限以一种与以往不同的形式出现于20世纪末，那时，艺术家开始把“现成物品”策略运用于戏剧表演。众所周知，马塞尔·杜尚通过签名和展示把小便池转换成一件艺术品，同样地，艺术家通过邀请观众将真实的生活作为戏剧来观赏，从而把真实的生活场景呈现为戏剧。这种表演可能是真正意义上的戏剧“取景”，如1967年罗伯特·惠特曼让观众坐在一间仓库里，仓库的装载大门开着，窗帘卷起，以便他们把街上的活动当作“戏剧”来观赏；或者，更为常见的是，这种戏剧表演也可能是从情境中“取景”，如1990年雷扎·阿卜道在纽约的肉类加工区把演员与街景混合在一起的情景，再如2009年“铸造”剧场为乘坐一辆租来的公共汽车游览纽约南布朗克斯区的观众创设了类似的混合情景，抑或柏林的里米尼记录剧团的诸多演出，其中他们通过手机引导观众走出去并进入这样混杂的环境中。20世纪伊始，叶夫列伊诺夫就呼吁观众把世界当作一座剧场来看。一个世纪以后，实验戏剧的一项重要工作就是检验这一课题。

彼得·布鲁克把剧场从欧洲和亚洲的传统建筑中分离出来，声称任何“空的空间”都有资格用作剧场，只需叫它舞台即可。然而，这样的实

验表演又更进一步，仅仅通过将其称为舞台就把并非空空如也而是已经充满人的活动的空间变作剧场。这种做法并非仅仅是布鲁克思想的扩展，更是艺术的一种改变。对布鲁克而言，当作为艺术家的他在里面创设戏剧表演作品之时，空的空间事实上就变成了一个剧场；而对叶夫列伊诺夫和里米尼记录剧团而言，如果能够说服观众将任何空间当作剧场来体验，那么无论它虚实与否，都可以变成一个剧场。如果我们持守以艺术家为中心的传统观点，便可以通过考察戏剧表演艺术家创作作品时所依据的那些不同的艺术和社会假设来回答“何为戏剧？”这个问题，就像本章所做的那样。但是，如果我们把注意力集中在观众接受这个方面，“何为戏剧？”这个问题的答案就会改变，变成观众能被说服将其看作戏剧的无论什么东西。表演学将注意力放在日常生活的戏剧元素上，它的兴起（将在本书的后面章节讨论）进一步推动了戏剧表演意识的发展。戏剧表演再也不是限于某个特定的建筑物内，由某个特定的人群按照某个特定的风格表演的一种孤立的艺术形式了。总而言之，戏剧表演已经与人类社会活动难解难分地交织在一起了。

第二章 宗教与戏剧

世界上鲜有与戏剧关系不甚密切的宗教。西方常常把戏剧和宗教视为关系密切但彼此有所差别的人类活动。二者虽然都有意识地涉及语词和动作的重复，但宗教是神圣的，涉及与神界的直接沟通，戏剧则是世俗的，涉及传统的故事搬演。这些不同催生了无穷无尽且基本无解的关于戏剧与宗教孰先孰后的论辩。因为受到20世纪初一批被称为剑桥仪式学家的英国古典学家的影响，现代西方总体上认为仪式发生在前，然后才产生出戏剧，戏剧即是信仰失落后仪式的余存。实际上，戏剧被看作是一种死去的仪式。尽管后来崛起的表演学把仪式和戏剧视为平行的研究对象，但总的来说，西方学术界仍对仪式和戏剧加以区分。这种现代的区别以前在西方几乎是不存在的，在世界其他地方更是如此。

鉴于戏剧与宗教本身极大的复杂性和可变性，两者都各自相应地分成无数的变体，任何试图概括它们之间关系的尝试都几乎是不可能的。虽然如此，我在本章中还是要尝试勾勒戏剧和仪式的一些总体模式，加以比较，并对这种关系中涉及的历史和地理含义提出一些看法。毫无疑问，我的尝试最好是从西方戏剧开始，因为西方戏剧可能是本书读者最熟悉的传统。在西方，关于戏剧与宗教最重要的一点是，西方的三大宗教——犹太教、基督教和伊斯兰教——都植根于一神论并遵循一个共同的宗教律法，这一律法在有时候被称作《摩西五经》的《圣经》前五卷书中都有具体陈述，它对西方宗教与戏剧的关系产生了深远的影响。摩西律法中至关重要的一点是谴责偶像，这引起了对一切形式的模仿——特别是对身体的模仿——的深深疑虑。从哲学上来说，对模仿的疑虑近似于对异教的柏拉图思想的疑虑，因为柏拉图把任何这样的行为也视为偏离善的本质和整体统一性。有关伊斯兰教因为穆罕默德谴责表现人体的行为因而从未产出戏剧的说法屡见不鲜。尽管这些说法实际上并非事实，但比较保守的伊斯兰教学者的确对戏剧抱有深深的不信任感，并常常针对具体的对象严词挞伐，保守的犹太教和基督教学者也是如此。这样的谴责通常也涉及戏剧和身体的关系，进而牵涉到戏剧与身体犯罪的关系，特别是性犯罪。可是从哲学的角度看，更为至关重要的是对模仿性复制的恐惧。

早期基督教和戏剧

实际上，上述三大宗教都远在现代之前就形成了实实在在的宗教剧的传统。我们所知的第一部《圣经》剧（今只有残篇保留下来）出自信奉犹太教的剧作家以西结之手，他于公元前2世纪用希腊语创作了一部讲述摩西的悲剧，这多少有点儿让人吃惊。在希腊化时代以及后来的罗马帝国时代，因为戏剧更多与高压统治沆瀣一气，变得更加腐朽，更加卖力地压制如基督教徒和犹太教徒这样的少数群体，这两大宗教的先驱都一致谴责戏剧，指责戏剧作品是魔鬼的创作。

中世纪晚期，欧洲再次出现一种文学性的戏剧传统。具有讽刺意味的是，这个戏剧传统出现于基督教堂内，基督徒在特别的场合开始在教堂搬演基督教的部分仪式，从而形成了一种供形形色色的戏剧形式发展的氛围。所知最早搬演的仪式剧是《你要找谁？》（*Quem Quaeritis*），大约创作于公元925年，这是一部讲述耶稣复活的短剧。已知的第一位中世纪欧洲剧作家是一位德国北部的修女，她名叫赫罗斯维莎，在10世纪较晚期模仿泰伦斯创作了六部宗教剧。在接下来的一个世纪里，基于仪式的戏剧传播到除为穆斯林占领的西班牙以外的欧洲大部分地区。这些作品首先是在教堂和修道院内由牧师和僧侣演出，到了12世纪，它们便移出教堂和修道院而进入公共空间，成为整个社区全民性的大型演出，但仍然保留着《圣经》的主题。在英格兰，这种被称为“神秘剧”的剧组，以系列的方式“连环”演出。到了15世纪末，欧洲一些地方在节日庆典时便上演连环剧。这些连环剧可能仅仅是表演耶稣的生平，抑或展示《圣经》故事的全部；有的地方，它们在围着一个中心演出区而搭起的叫作“宅邸”的形式各异的小舞台上演出。在英格兰，非系列连环剧则一般在戏车上演出，轮流在城市各处表演，这种戏车被称为“活动露天舞台”。尽管连环剧极受欢迎，但伊丽莎白女王却认为这些演出与天主教关系甚密，因而在1534年圣公会与罗马断交后，这样的宗教剧便在英格兰禁演（图3）。

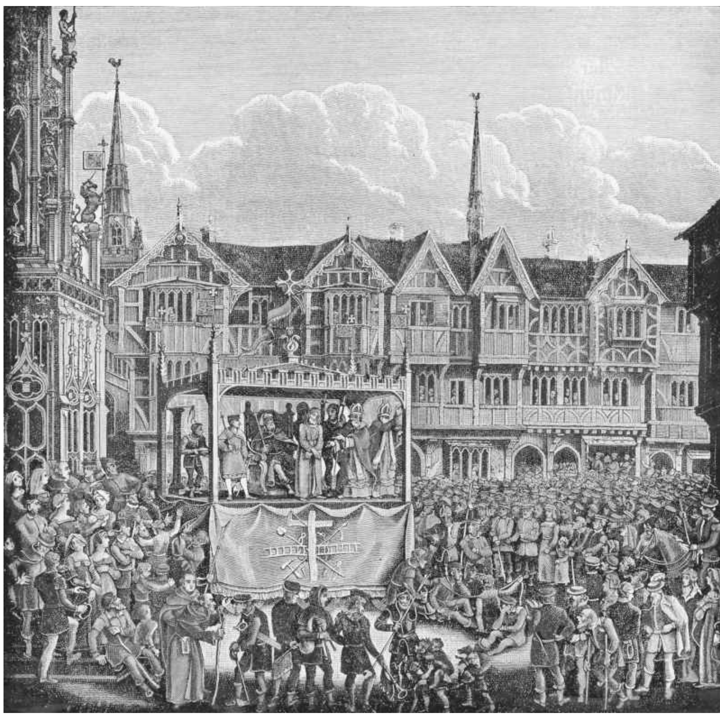


图3 英格兰考文垂中世纪演出场景的现代重构

尽管神秘剧是中世纪欧洲晚期最著名、流传最为广泛的宗教剧，但同时还有其他宗教剧的通俗形式补充进来，其中最重要的是奇迹剧（或圣徒剧）和道德剧。奇迹剧并非基于《圣经》，而是取材于基督教圣徒和殉道者的生平故事及传说。大部分流传下来的奇迹剧都来自12世纪末的法国，以让·博德尔的《圣尼古拉剧》为代表。大约在公元1400年产生了道德剧，它长演不衰一直到16世纪中叶。道德剧不是讲述传统人物，而是以戏剧的形式表现抽象的品质。作为中世纪最著名的戏剧作品，《世人》便是道德剧的杰出代表。

早期犹太教和伊斯兰教戏剧

中世纪犹太教族群的戏剧传播范围没有基督教戏剧那么广，形式也没有基督教戏剧那么多样，但几乎与基督教戏剧同时产生。普珥戏（*Purimspiel*）本是源于《以斯帖记》的一种民间演出，在12世纪就确立了自己的地位，到了16世纪发展成为广泛传播的狂欢剧，从此长演不衰。就像英国的连环剧，普珥戏在17世纪为演述其他《圣经》故事的类似戏剧提供了灵感，诸如约瑟被哥哥出卖或大卫斩杀歌利亚这样的《圣经》故事，从中出现了欧洲第一个重要的希伯来剧作家——曼托瓦的耶胡达·索摩（利昂·德·索米）。德·索米本人集剧作家、演员、导演和戏剧理论家于一身，他以《约伯记》为例，声称是犹太人而不是希腊人发明了戏剧。

尽管伊斯兰教被西方学者广泛地认为敌视戏剧表演，实际上伊斯兰世界内部却存在着一个历史悠久的宗教戏剧传统，它与欧洲的宗教连环剧在很多方面有着惊人的相似。这个传统就是伊朗的“哀悼剧”（Ta'zieh）。在公元7世纪伊斯兰教到来之前，波斯就已经有追悼英雄死亡的音乐戏剧表演，这样的表演被认为给世界上伟大的宗教剧之一的哀悼剧奠定了基础。这种伊斯兰教戏剧的起源可以追溯到10世纪，但是直到16世纪初，当伊斯兰什叶派在波斯取代先前处于主导地位的伊斯兰逊尼派的时候，与什叶派联系紧密的哀悼剧才兴盛起来。伊斯兰教这两大派系几乎可以追溯到伊斯兰教的起源，它在穆罕默德死后因为继承人的问题而发生分裂。在分裂的早期，什叶派领袖侯赛因在卡尔巴拉战役中阵亡，他的战死之日从此便成为什叶派穆斯林悼亡主日。随着悼亡典礼变得日益精致复杂，这些仪式逐渐演变成一系列的短剧，搬演与这个生死存亡的战役有关的事件以及各式各样的相关素材，以类似于英格兰连环剧的形式呈现出来，只不过展演的不是耶稣受难而是侯赛因的牺牲。18世纪是哀悼剧兴盛的顶峰，尽管如此，如今世界各地的什叶派社区中仍在搬演这种戏剧。

早期印度教与佛教戏剧

如我们所见，即使是在西方笃信一神论的保守分子对作为模仿艺术的戏剧持有根深蒂固的怀疑的情况下，所有的这些一神教中都诞生出与宗教节庆密切相关的伟大戏剧传统。总的来说，非西方的表演从一开始就依赖于宗教习俗，在非西方世界里根本找不到基督教、伊斯兰教和犹太教中所出现的戏剧与宗教间的那种紧张关系。如同西方戏剧，东方戏剧也源于宗教习俗，对印度戏剧来说即源于印度次大陆，在那里最初的戏剧与公元1世纪初的两大宗教——印度教和佛教——交织在一起。乔达摩·悉达多所创教义的佛教出现于公元前6世纪。印度教的根源虽然可以追溯到更为遥远的过去，但发展为宗教却晚于佛教大约五个世纪，那时佛教正是日薄西山之时。就在基督教于西方立足前后的那个世纪，佛教和印度教中均产生了以梵文创作的一些重要的戏剧传统。

较之世界上的其他主要宗教，印度神话为戏剧提供了更加显明的辩护。在奠定印度宗教和文化的四部《吠陀经》问世以后，据说诸神之王因陀罗找到创造之神梵天，请求他创造一个能够使神人的生存更加快乐的娱乐形式。梵天于是就从现有的四部《吠陀经》中各提取若干要素——舞蹈、歌唱、模仿和激情，然后整合这些要素创作了第五部《吠陀经》，即戏剧。建筑之神毗首羯摩天应召构筑了一座天上舞台，圣人婆罗多被任命为上天娱乐表演的指挥。婆罗多是一位半神的人物，被认为创作了第一部专论印度戏剧艺术的著作——《舞论》。这部经典创作于何时没有定论，但可能就是在公元前140年后，那时印度的一位瑜伽大师帕坦伽利创作了《摩诃巴夏》。这是一部关于梵语语法的伟大经典著作，其中就含有迄今所知关于印度乃至亚洲戏剧的最早引述。

尽管印度古典戏剧与梵语关系紧密，印度最古老的一些戏剧——“对白剧”（*sanvâdas*），却是以比较低等的“俗语”（Prâkrit）写成。“俗语”与公元前后1、2世纪的戏剧关系甚密，以至于它的几种方言被描述为“戏剧俗语”。与后起的梵剧一样，这些以“俗语”写成的戏剧也取材于同样的神话，即《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》的故事。这些故事与印度戏剧的关系就如同《圣经》与西方中世纪神秘剧的关系。确实，最早的“对白剧”据说就是以克利须那神或湿婆为主角载歌载舞，通常搬演的是这些神祇激动人心的一段生平。后来，随着所谓的梵剧的兴起，印度戏剧常常混杂着使用这些语言神和贵族说梵语，而来自低等社会阶层的人物则讲“俗语”方言。

尽管戏剧的神话起源于印度教，但印度最早的戏剧艺术大师有来自印度教的，也有来自佛教的。佛教哲学家和诗人马鸣于公元1世纪创作了《舍利弗的故事》，用这种通用的古典和文学语言反映了佛教的关怀。大约同时，跋娑和首陀罗迦王用梵语创作了第一批重要的印度教戏剧。印度教传统和主题主导了他们创作的印度教梵剧，却在杰出诗人迦

梨陀娑的创作中达到顶峰。迦梨陀娑被认为是一位婆罗门祭司，生活于公元4世纪晚期。他最著名的作品《沙恭达罗》，如同大多数梵剧，搬演印度史诗中的某个传说，具体来说，这部作品搬演的是《摩诃婆罗多》中的一个故事。

从11世纪开始，印度日益为伊斯兰教主导掌控，这种局面常常被用来解释为什么戏剧在印度次大陆衰落甚至消亡。可是事实上，不管是一般的印度戏剧，还是具体的印度宗教剧，这样的解释都不符合实情。首先，印度教戏剧本身继续活跃在南印度的舞台上，其成分至今仍然保存在南印度的舞剧中。其次，伊斯兰教绝非如大多数西方人所认为的那样，是一股针对戏剧的消极势力。波斯的伊斯兰受难剧传播到印度次大陆，如今依然在印度次大陆的伊斯兰国家演出。再者，印度教宗教剧，如同印度教本身一样，传播到东南亚，并在那里出人意料地得到伊斯兰苏菲教团的鼎力相助，后者在把自己的伊斯兰教教义向东传播到亚洲、向南传播到非洲的过程中发挥了关键的作用。

苏菲派的宣教师，如同其他时代和地区的宣教师一样，把戏剧作为向他人宣教的一个手段。他们利用戏剧在东南亚宣教的过程尤其有趣在东南亚，苏菲派宣教师效法印度教对《罗摩衍那》的戏剧化，运用伊斯兰教的内容改造印度教宗教剧。这个传统在傀儡戏上得到最为重大的发展，如印度尼西亚的“哇扬”皮影戏。早在10世纪就有了“哇扬”皮影戏，搬演的是印度史诗里的传说故事。如此，在东南亚很多地方，戏剧是作为一种宗教习俗而引入的，它却结合了印度教和伊斯兰教这两大宗教的素材。同时，在印度本土，《罗摩衍那》史诗于17世纪在社会大众中广为流传，激发了搬演这部史诗作品的热情，“罗摩戏”便于1625年应运而生。“罗摩戏”是一种连续上演多日的大戏，它的各种变体如今不仅在印度，而且在世界各地，特别是流散在非洲和东南亚的印度语社区中上演。

中国和日本的佛教戏剧

尽管佛教在伊斯兰教传入之前就在其诞生地衰落了，它却传播到其他地域并在这些地方，特别是东南亚，兴盛起来。在东南亚，佛教有力地推动了戏剧的发展，而中国则成了佛教的大本营。然而，尽管如此，中国却从来没有发展出重要的佛教戏剧传统。受佛教影响的戏剧首先出现于东南亚，具体为现在的缅甸，然后传播到现在的泰国。这个区域已知历史最悠久的戏剧“诺拉戏”（*nora*）兴起于14世纪，是佛教和当地的“万物有灵”思想的混合产物。第一部“诺拉戏”搬演的是羽翼被盗后成为王妃的“鸟女”的故事。很多文化中都有这个故事，但是它在传入东南亚后成为流行的《佛本生经》中的一个故事，讲述佛祖的种种前生。对佛教剧作家而言，提供宗教原材料的《佛本生经》故事所起到的作用无异于《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》。“诺拉戏”持续活跃在缅甸和泰国的戏剧舞台上，一直到18世纪。即使是今天，那里也仍然不时地演出“诺拉戏”。

中国早期的佛教演艺表现为仪式性的舞蹈，其中特别重要的“延年舞”兴起于8世纪，长盛不衰直到16世纪。如今，日本的一些佛寺里仍有“延年舞”的表演。传统上，佛寺里先是僧人表演舞蹈，接着是仪式性的诵读经文。尽管“延年舞”和类似的表演在中国古典戏曲的发展中所起作用不大，但是在流传到日本后却产生了深远的影响。世阿弥最先从理论上系统阐述亚洲最著名的古典戏剧——能乐，他将能乐的起源追溯到佛教的“延年舞”。人们在几部能乐中都发现了真正的“延年舞”，可是灌注能乐全身的却是“能”之哲学和原理。如同世界上其他伟大的宗教一样，佛教在发展过程中产生了多种形式和派别。在中世纪的日本，艺术家和他们的赞助者一般都倾心于禅宗，以中国宋代的画家和诗人为榜样，而世阿弥却不单从禅宗中汲取灵感，也从当时更流行的净土宗中汲取灵感，净土宗视佛为统治西方极乐世界的神灵。

尽管佛教清楚地在能乐里留下了印记，也许尤其是它关于人生的虚空和无常的教义，但日本本土的巫教和神道对能乐的形式和舞台演出也做出了重要的贡献。世阿弥自己就注意到，传统神道的仪式性舞蹈也为能乐提供了灵感。神道仪式中最重要的舞蹈——神乐，在日本自7世纪就开始表演了，庆祝太阳女神即天照大神从洞穴的黑暗中显现出来。《翁》是能乐曲目中最古老的戏，究其本质，实际上它是一个神道仪式。古典能乐的舞台后墙上画着一棵松树，就是仿照神社而来。

在日本，歌舞伎是继能乐以后出现的一个重要的戏剧形式，它虽然保留了鲜明的佛教特征，但渐趋世俗化。歌舞伎是由一位佛寺的助理[5]出云阿国于1605年创立的。那一年，她被送往京都表演念佛踊，以此为出云大社募集修缮款。尽管这种舞蹈是宗教性的，她却为其引入民间舞蹈和性暗示成分，并取得巨大的成功。她的由清一色女性组成的歌舞伎

团变得与色情业联系甚密，以至于政府先是取缔了游女歌舞伎表演，后来连少男组成的歌舞伎表演也被禁止，最终只准许中年男性进行歌舞伎表演。这种演出传统从17世纪早期开始延续下来。歌舞伎以这样一种更加成熟的形式，更紧密地反映出日本古典戏剧舞台的宗教背景，如同能乐一样，它大量地从尘世的无常和儒家强调的个人责任中提取素材。

文艺复兴思潮和随后的巴洛克艺术席卷欧洲之时，正是东南亚的传统皮影戏“哇扬”兴起和兴盛之际。“哇扬”皮影戏是印度尼西亚文化的一个重要部分，数个世纪以来都一直宣扬伊斯兰教和印度教。15世纪，巴厘和爪哇出现了真人表演的“面具舞”。两个世纪以后，巴厘宫廷诞生了与“面具舞”相关的一种“哇扬翁”。尽管“面具舞”和“哇扬翁”都是用人来表演，但西爪哇却在17世纪产生了另一种偶戏，即“哇扬”杖头木偶戏。尽管它们之间风格迥异，这些偶戏及其五花八门的变体各自的起源都可追溯到“哇扬”皮影戏，至今都仍然保留着主要是印度教的宗教信仰。也有几种形式，特别是杖头木偶戏，与伊斯兰教密切相关。晚至20世纪60年代，有一位耶稣会的教士名叫提谟修斯·维格纽苏波罗托，他依照历史悠久的传教士传统在爪哇自创了“启示哇扬戏”进行宗教宣传。

西班牙和葡萄牙的宗教戏剧传统

几乎正当歌舞伎这种新颖的戏剧在日本展示一种有别于宗教色彩浓厚的能乐的世俗化风采之时，欧洲戏剧更加世俗化的文艺复兴运动进入了全盛期。中世纪传遍基督教世界的宗教戏剧直到18世纪仍在各地上演，但是很显然的是，到了16世纪晚期，欧洲绝大部分地区的宗教剧就开始销声匿迹了。只有西班牙和葡萄牙这两个国家是最重要的例外。在中世纪，除了北部部分地区，几乎整个西班牙都是伊斯兰教的天下，但是西班牙各基督教王国都在此期间搬演类似于我们上文已经讨论过的遍及欧洲大多数地区的宗教剧。到信奉伊斯兰教的摩尔人在15世纪晚期被逐出西班牙和葡萄牙的时候，伟大的中世纪宗教剧的鼎盛时代已经过去，但是宗教关怀却继续在西班牙和葡萄牙的戏剧中保持其中心地位，而这时，欧洲其他地方的绝大多数戏剧却在文艺复兴中转向更加世俗的关怀。重要的是，被西班牙和葡萄牙两国均视为戏剧开创者的胡安·德尔·恩西纳、洛佩·德·鲁埃达和希尔·维森特，这时开始了他们作为宗教剧剧作家的创作生涯。他们后来也都创作世俗剧，只有维森特不改初衷。维森特的葡语剧创作与卡尔德隆的西语剧一样令人瞩目；和卡尔德隆一样，他一生都作为宗教剧的重要剧作家，笔耕不辍。

16和17世纪，随着西班牙和葡萄牙国家政权的巩固，天主教也巩固了它在这两个国家中的地位。此时，欧洲大部分地区都被卷入到天主教和新教的纷争中。已经受到文艺复兴人文主义挑战的戏剧，因为与天主教有着历史悠久的联系而在这场纷争中蒙受损害。只有在天主教的统治没有受到挑战的西班牙和葡萄牙，宗教剧才继续兴旺，与更为典型的文艺复兴世俗剧共存共荣。西班牙和葡萄牙杰出的文艺复兴时期的剧作家都参与开创了神圣剧的传统。高产的洛佩·德·维加据说创作了400多部这样的戏剧作品，而与他同时代的卡尔德隆只创作了70多部，但名声更响。维森特众多神圣剧作品中的第一部戏创作于1510年，这部戏有一个不祥的名字“*Auto de fé*”，字面意思是“信仰行动”，情节与几乎同时期的北欧道德剧《世人》颇为相似，后者寓言式地描写了世人走向死亡和得到救赎的旅程。这个短语在西班牙被用来表述对异教徒的公开审判和火刑实施，这表明在作为宗教文化表演的《世人》和《信仰行动》两部戏剧之间存在着紧密的文化联系。

这个时期西班牙和英格兰两国建起的第一批公共剧场，清楚地反映了戏剧与宗教之间的不同。伦敦的剧院，如“财富”剧院或“环球”剧院，都是给公司赚钱赢利的商业性企业，而马德里的两座公共剧场，即庭院式剧场，由宗教慈善机构出资兴建，剧场获得的利润则捐献给这些兄弟会的慈善事业。戏剧在西班牙文化中扮演着一个重要角色，这种情形一直持续到1765年皇室颁布一道禁令才结束，原因是这些戏剧变得日益粗俗化，投身启蒙运动的非宗教学生又提出了抗议。

宗教戏剧与殖民主义

西班牙和葡萄牙这两大最早的现代殖民强国，同样由天主教一统天下，这意味着传播天主教的宗教信仰处于殖民新世界的核心地位。这一殖民进程始于16世纪科尔特斯对墨西哥的征服。科尔特斯于1519年登陆墨西哥，他与已经和阿兹特克人交战的特拉斯卡拉的统治者并肩作战。致力于把宗教和欧洲文化传播到新世界的第一批方济各会修士于1524年抵达特拉斯卡拉。当他们在土著的仪式剧和公共庆典中发现鲜明独特的戏剧成分时，便把戏剧表演作为最有效、最和平的手段来启蒙土著人，劝导其皈依天主教。从16世纪20年代起，宗教剧就这样成为西班牙殖民计划的核心手段。1524年抵达的方济各会的一个修士假借莫托里尼亚（意即土著纳瓦特尔语中的“穷人”）之名，提供了16世纪中叶新西班牙的珍贵记录。显然，新世界最早演出的欧式戏剧为这样的戏剧作品定下了基调。这部戏描述的是末日审判，是由被任命为新西班牙第一位主教的方济各会修士安德烈·德·奥尔莫斯于1533年创作的。

在著于1541年的《新西班牙印第安人历史》一书中，莫托里尼亚详细地描述了1538年和1539年在特拉斯卡拉举办的基督教宗教节庆。这些精心组织策划的宗教节庆中有着花样繁复的游行，用土著纳瓦特尔语演出的四部神圣剧，以及讲述基督徒战胜摩尔人夺取圣城的《征服耶路撒冷》，同样用纳瓦特尔语演出。这部戏由土著人扮演摩尔人，他们在剧终时战败，在戏台上接受基督教洗礼。在这之前，这些演员实际上并未受洗，这样的演出便非凡地表现了戏剧与真实的征服行为的结合。

16世纪在墨西哥用纳瓦特尔语创作的神圣剧有11部流传下来，但毫无疑问，远远不止这区区11部剧作。尽管在戏剧结构和主题上，这些剧作都源自当时的西班牙神圣剧，但方济各会修士不仅采用当地土著人的语言，而且只要可能，就在戏剧中引用土著人的掌故并借用他们的表演方法，以便尽可能地把剧中的信息传达给观众。如此一来，新世界被征服后最初创作的戏剧作品，从一开始就是一种混合形式，但是它在新旧两个世界的基础主要都是宗教性的。墨西哥城于1597年建起了一座西班牙风格的庭院式剧场，用来表演这些新戏剧，这时距离马德里建起的第一座庭院式剧场不到二十年时间。这里上演的戏剧所涉及的范围与马德里基本一致（的确，在很多情况下演出的是完全一样的戏）——宗教性的神圣剧混合着更为世俗的喜剧。然而，宗教剧在接下来的一个世纪里仍然是演出剧目中的一个重要部分，最充分地体现在墨西哥修女索尔·胡安娜·伊内斯·德·拉·克鲁斯公演于1692年的三部神圣剧上。

新世界后征服时代的宗教剧的另一个主要来源是耶稣会传教士所创作的作品。他们于1572年抵达新世界，稍稍比方济各会修士晚一点，在致力于以戏剧传教方面较之方济各会修士毫不逊色。据估计，1575年和1600年之间，仅墨西哥城一地的耶稣会学校就有52部宗教剧搬上舞台。

耶稣会传教士于1568年抵达秘鲁，在那里，他们比方济各会修士更加热衷于演出宗教剧。墨西哥城的庭院式剧场建成不久，1605年利马就跟着建起了一座公共庭院剧场。与方济各会修士一样，耶稣会传教士也在秘鲁创作了不同语言和文化杂糅的戏剧，混合了西班牙和当地奎查恩人的语言与文化。但是在墨西哥城演出的戏剧几乎清一色地讲的是拉丁语，而不是当地的土著语言。这一形式遵循着欧洲的耶稣会已经确立起来的模式，从一开始就对戏剧有着强烈的兴趣，但这种兴趣与其说是要改变观众和演员的信仰，倒不如说是为了教育观众和演员。尽管戏剧是西班牙方济各会在新世界宣教计划的核心部分，但戏剧并非方济各会特别感兴趣的一种艺术形式。他们的态度与耶稣会很不一样，特别是在16和17世纪，那个时代耶稣会的要务之一就是宗教剧的创作和演出。

耶稣会创立于1534年，仅仅14年之后，意大利的墨西拿就创办了第一所耶稣会学校，开启了耶稣会重视教育的传统，并最终把这个传统传遍全世界。仅在三年后，墨西拿耶稣会学校就上演了它的第一部戏剧作品。每年至少推出两部拉丁语戏剧作品遂成为墨西拿耶稣会学校的惯例，这个惯例也为后来的耶稣会学校所遵循。在接下来的一百年间，耶稣会在欧洲大陆绝大部分地区建立了大约五百座学院，据估计他们在1650年至1700年之间演出了至少十万台戏，这个数量在17世纪欧洲戏剧的整体产出中引人注目，可是却大多被戏剧史学家忽略而未加以研究，这说明了大体上为世俗性的现代欧洲戏剧叙事在戏剧史上的地位有多么重要。观看耶稣会戏剧演出的绝不仅限于耶稣会学校那些为数不多且经过挑选的学生。贵族们也频繁观看演出，而且有时还在重要的公共节庆搬演戏剧，特别是在维也纳，引来成千上万的观众。

葡萄牙是另一个早期的殖民强国，它在新世界的戏剧活动虽没有西班牙的开展得那么广泛，却以相似的方法实施。在巴西率先开展戏剧活动的关键人物是何塞·德·安谢塔·利亚雷纳，他是首批抵达巴西的耶稣会传教士中的一员，曾在葡萄牙设立于科英布拉的最早的耶稣会学院接受过培训，于1553年随同第一批耶稣会传教士抵达巴西。在此之后的16世纪的大部分时间里，他与当地的土著图皮人合作，研究图皮语并最终以图皮语写作。他在宗教和世俗两个方面深受维森特传统的影响，在创作的很多戏剧作品中把图皮语与拉丁语、西班牙语和葡萄牙语结合起来。

耶稣会传教士也将欧洲的宗教剧传播到南亚。圣弗朗西斯·哈维尔于1542年在位于印度东海岸的葡萄牙殖民地果阿创建了一所耶稣会学校。耶稣会传教士于1602年抵达印度以南的斯里兰卡，稍后把戏剧活动扩展到那里。一个世纪以后，这些戏剧仍广受欢迎，这时耶稣会传教士雅科梅·贡萨尔维斯创作了一部耶稣受难剧。这是一部不同于寻常的木偶戏，木偶人物是由处于其站立的地毯下面的人操纵的。这种不同寻常的形式在斯里兰卡一直流行到19世纪初，那时真人演员取代了木偶表演。

欧洲巴洛克时期的宗教戏剧

虽然大多数戏剧史学家对16至18世纪耶稣会戏剧的国际化和影响力不怎么重视，但新教改革派的宗教剧更被他们所忽略，尽管它在余下一个世纪的中欧，尤其是德国，始终处于剧坛的主导地位。新教的剧作家受到马丁·路德的公开祝福和鼓励，从宗教改革运动伊始就创作宗教题材，主要是《圣经》题材的戏剧作品，以此进行道德说教并加深人们对《圣经》的了解，这对新教的宗教改革运动至关重要。然而在英格兰，宗教剧其时刚刚遭禁，因而尚未切断与天主教的联系，而英国清教徒于17世纪40年代废黜国王取得政权，也把戏剧视为伤风败俗。他们把持国政直到1660年，在此期间，新教国会关闭了所有剧场并企图在英格兰废除戏剧。

路德与英国的新教徒一样也对专注于基督生平的受难剧持怀疑态度，但对搬演《旧约》更不关切，而它却成为中欧新教戏剧的焦点。约瑟的故事特别为新教徒所垂青，因而成为这一新传统的第一部重要戏剧作品的主题。这部宗教剧创作于1635年的荷兰，颇具讽刺意味的是，它出自一位名叫科尔内留斯·克劳克斯的耶稣会教士之手。在接下来的一个世纪里，无数的新教剧作家效仿克劳克斯，其中约瑟、苏珊娜和友弟德是特别受欢迎的主题人物。这些新教宗教剧的演出不久就走出校园而进入公共场所。一些公共场所的演出气势恢弘，连演数日，登场人物数以百计，而观众则数以千计，与中世纪最考究的连环剧不相上下。汉斯·萨克斯今日主要作为一位通俗滑稽戏的剧作家被人们铭记，据说，他将半部以上的《圣经》改编成宗教剧，总数达150多部。

已知斯拉夫国家的第一部戏剧是仪式剧，很显然是在16世纪前的某个时候从拜占庭传入的。特别受欢迎的是“火窑剧”（Furnace Play），是根据尼布甲尼撒和希伯来孩童的《圣经》故事改编而来的。保守的东正教声称，如同西方的宗教剧，这些“火窑剧”是正经的教会仪式而非真正的戏剧。但第一部在俄罗斯被称为戏剧的作品就是《尼布甲尼撒王传》，为西米恩·波罗茨克所创作，这很难说是件巧合的事。西米恩是一位耶稣会教士，17世纪末作为御用诗人供奉朝廷。很显然，他从这个家喻户晓的故事中提取素材创作了这部供耶稣会学校表演的戏剧。他的同时代人，莫斯科的格雷戈里，也创作了关于耶稣会所钟爱的以斯帖、多俾亚和友弟德故事的宗教剧。

17世纪，法国戏剧在欧洲剧坛占据主导地位，其地位直到浪漫主义崛起后才受到挑战。此时的戏剧虽然深受希腊古典戏剧模式和主题的影响，但大体上是世俗性的。虽然天主教会在中世纪末就基本上不再与戏剧有任何关系，但法国的天主教仍普遍反对这种艺术形式以及任何相关人士。1641年，法国国王路易十四将公民所拥有的法律权利扩展到法国的演员艺人，但法兰西教会却仍然拒绝他们领受从洗礼至葬礼的一系列

圣礼。众所周知，剧作家莫里哀一生都在与教会抗争。

然而，即使是在这样不友好的环境下，这个时期法国最杰出的剧作家让·拉辛却创作了大量的宗教剧。拉辛曾在詹森教派建立的一所学校接受教育，它是一个不折不扣的天主教改革运动中的教派。尽管他的导师们都反对戏剧，对他决意成为剧作家加以谴责，文论家一般都认为，即便拉辛作品的主题都取自希腊和罗马经典，拉辛对人类激情中邪恶作用的研究却浸透着詹森教派的思想。这与经典的能乐有些相似，能乐的主题虽然源自他处，却深受佛教的影响。更加别具一格的是，拉辛晚年从戏剧家转型成为皇室史官后创作的两部晚期戏剧作品均取材于《圣经》。这两部作品是应女王的请求而创作的，供她所资助的圣西尔女修道会学校的学生演出之需。第一部是《以斯帖》，创作于1699年，它与数不清的犹太传统的“普珥戏”一样，取材于《旧约》；第二部是《亚他利雅》，创作于1691年，讲述的是一位出自《列王纪下》的鲜为人知的王后，但这位王后毁灭性的激情却与拉辛早期剧作的中心人物如出一辙。

18世纪的宗教戏剧

18世纪的欧洲没有产出像早先那么多的典型的宗教戏剧。保守的天主教会一如既往地反对戏剧，1777年竟还呼吁巴伐利亚选帝侯禁演自中世纪以来就长演不衰的耶稣受难剧。此外，启蒙时期的思想家一般都觉得宗教的神秘主义与他们所献身的理性主义格格不入。启蒙思想家鲜有创作明显关涉宗教主题的戏剧，即便是这些罕见的作品，也要么如伏尔泰在1741年推出的《狂热》那样谴责传统宗教，要么像莱辛发表于1779年的《智者纳坦》那样发表宽泛的人文主义宣言，将所有宗教信仰都并入一种温文尔雅的启蒙主义仁爱之中。即使在西班牙，长期垄断剧坛的神圣剧也在1765年因皇室下达的一纸禁令而废止，虽然这些神圣剧在西班牙的小城镇和新世界继续上演。实际上，它们在墨西哥和其他地方从未销声匿迹，特别是以牧羊人和圣诞剧的形式如今依然展演在舞台上。

可以说，日本也与欧洲同时兴起了非宗教戏剧，即日益流行的更加世俗化的歌舞伎和随后的偶戏文乐。但是，能乐仍然在日本剧坛占据着重要地位，而且保持着其鲜明的宗教色彩。亚洲其他地方，宗教和戏剧依然紧密交织。在东南亚，佛教、印度教，甚至是伊斯兰教的宗教元素也继续处于当地主流戏剧活动，即各色各样的舞剧和傀儡戏的核心。18世纪也目睹了波斯的“受难剧”，即哀悼剧的兴起，如前文所述，它是伊斯兰宗教剧最重要的范例。这一系列宗教剧的兴盛在18世纪晚期和19世纪早期达到顶峰，之后依然深受欢迎，以至在1876年兴建了一座最大的专演哀悼剧的剧场，即德黑兰国家剧院。这座剧院可容纳四千名观众，很多人认为比代表着当时最奢华建筑的欧洲各大剧院还要精致高雅。尽管如很多戏剧史学家所言，哀悼剧在结构上与欧洲中世纪的宗教连环剧颇为相似，但前者却晚于后者几个世纪，这意味着在哀悼剧兴旺发达之际，正是欧洲宗教剧被启蒙运动和19世纪兴起的实证主义及科学主义赶下舞台之时。尽管以伊朗为中心，哀悼剧却传播到印度和海湾国家，并最终传到加勒比海地区。所有这些地方今天仍在搬演着哀悼剧。

宗教戏剧与后殖民主义

然而，从全球来看，戏剧与宗教的分离在19世纪达到最高点。也正是在这个时期，始于15世纪的欧洲殖民主义扩张到极致，势力遍及世界各地。从西班牙征服新世界起，欧洲戏剧的输出就成为殖民计划的一个重要组成部分。而随着欧洲转向世俗化，19世纪输出的戏剧被视为以世俗的启蒙主义理想教化殖民地人民的手段，而不再是改变他们宗教信仰的工具。15世纪的传教士输出卡尔德隆的神圣剧，而19世纪的教育家则输出易卜生的社会剧。

但随着殖民主义时代的逝去，正是这一世俗主义孕育出了一股对宗教剧的新的兴趣。宗教戏剧在后殖民世界里被广泛地看作受到殖民主义者压制的本土艺术形式，恢复这一艺术形式对重新寻求文化认同具有重要意义。毫无疑问，这一转变最著名的例子就是尼日利亚剧作家沃莱·索因卡的作品，他不间断地吸收约鲁巴宗教元素，用于自己戏剧的主题和结构创作。尼日利亚一直是这类作品的一个中心，而相似的例子充斥着后殖民时代的剧场。印度的吉里什·卡纳德回归印度史诗来创作以当今事务为题材的戏剧作品，而成立于1980年的新西兰毛利剧场一直致力于运用毛利人的传统表演空间和宗教习俗来丰富戏剧。

20世纪的宗教戏剧

宗教在西方经历了一个多世纪的边缘化后，作为戏剧体验的一个重要部分重新登上了20世纪的舞台，这始于19世纪90年代的象征主义运动。从重新激发对传统宗教特别是天主教的兴趣，到着迷于各种各样的非传统神秘仪式，象征主义广泛诉求于非世俗化的宗教仪式以挑战现实主义戏剧中的世俗性。斯特林堡是象征主义的一位领军人物，也是为表现主义提供灵感的剧作家。他创作了一系列的作品，如发表于1898年和1904年间的《到大马士革去》三部曲，这一作品系列虽然别具一格，但毫无疑问是宗教性的。象征主义运动的另一位领军人物——威廉·巴特勒·叶芝，深受日本能乐的影响，将能乐的宗教意识和审美引入现代西方戏剧。

20世纪初的其他重要剧作家，虽然没有拥抱象征主义的美学观，但仍然抱有与象征主义者同样的愿望，即让戏剧回归其宗教根本。对法国神秘主义作家保罗·克洛岱尔来说，戏剧的宗教根本就是天主教，而在T.S.艾略特看来，这个宗教根本是圣公会，可是他们每一个人都证明了具有现代背景和现代人物的戏剧也可以是扣人心弦的宗教剧。19世纪末20世纪初神秘主义运动的参与者标新立异，却同样致力于宗教戏剧，而象征主义从其中汲取了很多灵感。阿莱斯特·克劳利于1910年创作了《厄琉息斯仪式》，力图恢复这一古希腊神秘仪式并将其搬上伦敦的戏剧舞台；同年，鲁道夫·斯坦纳在瑞士建起了一座剧场——神庙，取名“歌德堂”，专供现代神秘剧的演出，如今那里仍在上演神秘剧。神秘主义和戏剧之间的联系贯穿整个20世纪，随着安托南·阿尔托充满玄幻的著述的广泛传播，它们在20世纪60年代引起极大关注。因为阿尔托和深受波兰天主教神秘主义影响的波兰导演耶日·格洛托夫斯基的缘故，一种强烈的宗教和玄幻元素在20世纪60年代融入西方的实验戏剧。

尽管西方的主流戏剧依然以世俗为导向，先锋派的这些宗教运动却为一些宗教色彩鲜明的戏剧登上商业大剧场的舞台开辟了道路。颇受象征主义影响的尤金·奥尼尔在其众多的作品中就有几部这样的戏剧；诗人阿奇博尔德·麦克利什1958年推出的剧作《约伯记》，以现代人的眼光重新解读《圣经·约伯记》，在纽约获得巨大成功；1962年，帕迪·查耶夫斯基取材于《圣经·士师记》的剧作《基甸》也轰动一时。让人更加吃惊的是两部基于基督生平故事的摇滚歌剧所获得的巨大成就一部是斯蒂芬·施瓦茨1971年创作的音乐剧《福音》，另一部是安德鲁·劳埃德·韦伯和蒂姆·莱斯1973年合作的《耶稣基督超级明星》。显然，这两部音乐剧都是20世纪60年代先锋戏剧新的心灵主义的产物。

宗教剧在20世纪末取得了另一个同样令人瞩目的进展，那就是国际上对有意模仿中世纪耶稣受难剧的演出再度产生兴趣。最著名也是历史最悠久的莫过于德国奥伯阿默高小镇搬演的耶稣受难剧，这个传统可以

追溯到1642年。自那以后，起初是每年公演一季，现在是每十年一季，这期间除了偶尔取消外，便一直长演不衰，公然藐视1777年的禁戏令。国际上第一次组团赴奥伯阿默高小镇观看演出是在1870年，到19世纪末，小镇的演出吸引了成千上万的观众（图4）。也是在19世纪末，人们对遭受科学实证主义排挤的人性的精神层面再度产生兴趣；在这种情况下，上演像奥伯阿默高小镇的耶稣受难剧便不仅具有历史意义，也具有社会文化意义。引人注目的是，热衷于这种戏剧的首批现代人中有一位是大名鼎鼎的数学家和达尔文主义者——卡尔·皮尔逊。他在19世纪90年代对当时和中世纪的德国受难剧产生了浓厚的兴趣，不仅为其作为历史进程一部分的重要性而争辩，也为其能够为一个日趋物质化的社会提供精神层面的需求而疾呼。皮尔逊关注的是德国的耶稣受难剧，这是因为在他为受难剧奋笔疾书之前的数十年间，不仅是奥伯阿默高小镇，德国巴伐利亚和奥地利蒂罗尔的一些城镇也重建了这种中世纪的戏剧形式，引起越来越多的国际关注。到了1930年，这个地区兴起了二十多个这样的戏剧节，如美国的《戏剧艺术》等著名学刊把这些戏剧节作为世界剧坛的一个重要组成部分加以报道。

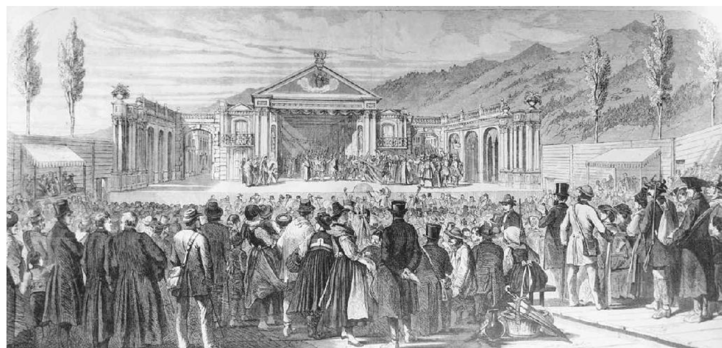


图4 1860年奥伯阿默高小镇搬演耶稣受难剧

到那时，现代受难剧的概念在欧洲之外的地方得到确立。墨西哥最早的现代受难剧演出地是墨西哥城一个叫作伊斯塔帕拉帕的郊区。如同两个世纪以前德国奥伯阿默高小镇的市民那样，伊斯塔帕拉帕人于1843年把受难剧搬上舞台，以感谢主耶稣把他们从一场瘟疫（这次是霍乱）中拯救出来。在地球另一边的斯里兰卡，那些由耶稣会传教士在18世纪伊始编排的受难剧，至今仍在一些沿海市镇演出，这些演出因为国际上对这类戏剧新生的兴趣而再次焕发生机。有一位名叫劳伦斯·佩雷拉的作家甚至前往奥伯阿默高小镇，为他1923年引入波拉雷萨的一部新斯里兰卡受难剧寻找灵感，这部受难剧是斯里兰卡第一部由真人扮演耶稣的戏剧作品。在1930年前后的美国，20世纪初驱动爱国巡演活动的社区精神促使一些社区搬演欧式的受难剧，演出次数在整个20世纪一直攀升。其中最著名的是1932年兴起于南达科他州的“黑山”受难剧，由来自德国吕嫩的移民创作，他们声称自己是在重现自1242年就在吕嫩演出的戏剧。

萨拉·鲁尔2010年推出的《受难剧》，气势恢宏地表现了受难剧连绵曲折的历史。这部三幕剧展演了不同时代和不同地域的受难剧演出，分

别是16世纪的英格兰、1934年的奥伯阿默高小镇和1984年的南达科他州。英国没有参与第一波受难剧的复兴运动，但是约克和切斯特重新把中世纪的连环剧搬上舞台却是1951年“英国节”的重要组成部分，特别是约克，该市从此便一直保持着这样一个重要的现代传统。

20世纪30年代初，受难剧再次广泛地激起人们的兴趣，与此密切相关的是1937年在纽约上州克谟拉山建立的一个巡游演出剧团，这是美国巡游剧团中最负盛名的一个。克谟拉巡游剧是一种与英格兰中世纪的连环剧颇为相似的宗教历史剧，搬演从创世到基督生平，再到基督后来在新世界宣教的故事。这种修正主义的基督故事是摩门教的核心。摩门教是唯一一个在美国发展起来的重要宗教，也是19世纪早期在美国开展的众多宗教运动中最成功的一个，而19世纪初是一个被称为“第二次大觉醒”的宗教狂热时期（“第一次大觉醒”发生于一个世纪前，这次“大觉醒”把福音和复兴运动引入美国和英国的新教）。摩门教将本门宗教的创立追溯到写于金板上的圣文《摩门书》，它由其创始人约瑟夫·史密斯在天使的指引下发现。摩门教徒后来因为遭迫害而一路西迁，在犹他州定居下来，犹他州至今仍然是摩门教的根据地。在摩门教建立后的一个世纪，即20世纪20年代，摩门教徒开始举办仪式，搬演短剧描述史密斯在纽约上州发现金板《摩门书》的那段宗教史。1937年首次上演了一部展示《圣经》时代以来教会史的重要戏剧，这部巡游剧至今仍长演不衰，成为美国最著名的宗教巡游剧之一。毫无疑问，它的初演在部分程度上受到当时美国举国推崇的受难剧的影响。

不无讽刺的是，就在本书撰写的2013年，百老汇最受欢迎的演出是音乐剧《摩门书》。这是一部针对摩门教及其历史的讽刺剧，该剧不仅多处指涉克谟拉巡游剧，而且还拙劣模仿了在非洲传教的当代摩门宣教师沿袭四百多年前在新西班牙宣教的耶稣会传教士传统而创作的一部宗教剧。尽管音乐剧《摩门书》是一个特例，它却反映了宗教在当代西方世界剧坛，特别是盎格鲁——撒克逊剧坛的地位。传统的受难剧常常迎合观光客的兴趣，也同样符合宗教人士的品味，尽管它仍受欢迎，但今天在各大剧场上也能看到以艾略特和克洛岱尔为代表的那种当代宗教剧。以《福音》和《耶稣基督超级明星》这两部音乐剧为代表的新时代复兴主义戏剧也是青黄不接，虽然这两部作品还不时地作为阶级性演出作品被搬上舞台。宗教没有消失，而是以修正主义的面貌出现。这反映了一个怀疑论时代的幻灭，这样的幻灭可以在托尼·库什纳于1993年创作的《天使在美国》一剧中看到。这部近几十年来在美国声誉最高的史诗剧大量取材于摩门教，描绘了一个上帝离去的宇宙。爱尔兰作家科尔姆·托宾最新创作的《玛利亚的自白》于2013年搬上舞台，该剧讲述了耶稣的母亲玛利亚在晚年埋怨他儿子的门徒企图把一个凡人变成一尊神。

《天使在美国》和《玛利亚的自白》这两部戏都反映了时下西方戏剧对宗教的态度，这种态度与其说是恰如其分的批评，倒不如说夹杂着几分怀旧的情绪回首往昔，那时传统的宗教信仰提供了一个更加舒适和安全的宇宙，而这样的传统信仰今天已不再为现代怀疑论所接受。像所有的怀旧之情一样，这并非一幅精确的图画，可在21世纪来临之时，宗

教和戏剧在西方各大剧院总体上仍然是分离的。然而，晚期资本主义极度的非宗教性运作引发了全球危机，在此情况下，卡尔·皮尔逊的评论颇值得我们回味一番。他在一个世纪前就敦促当时的社会到受难剧的精神中去寻觅良方，以矫治世俗的资本主义对于那个社会里最弱势成员的残酷的冷漠。

第三章 演剧与戏剧文本

如同theatre，英文drama的词意林林总总，不一而足，但当与theatre这个词并置，特别是谈论诸如大学的theatre与drama系的研究领域的时候，这两个词的并列组合即意味着这个系不仅研究“戏剧文学”（drama），即书面文本，也研究“演剧”（theatre），即书面文本的演出。正如我在开头第一章中所讨论过的，西方戏剧中这两者之间的联系从来都是极其紧密的。从希腊人开始，西方的戏剧照例是先有人创作文本，然后那个人和/或其他人在观众面前搬演文本。我已指出，戏剧与文学之间的这种紧密联系并非在所有的戏剧文化中都能找到（而且在西方文化内部也不是普遍的）。因此，我在本章中将不囿于西方的观念，在检视舞台搬演材料的来源和性质时，并不考虑这样的材料是否源自书面文本。

即兴表演

虽然即兴表演在世界戏剧范围内只占很小的一个部分，但很多文化中都有即兴演出，场上的对话和动作都是临时发挥。大量证据表明，很多文化，可能是大多数文化中都是先有即兴表演，然后才有人为表演编写剧本或建立一个重复同样或相似戏剧行为的表演传统。远在任何书面戏剧文本被发现之前，中国和中东就有宫廷优人呈现常常是讽刺性的即兴演出的记载。

亚里士多德认为，赞美酒神狄俄尼索斯的酒神颂是希腊古典悲剧的先驱。尽管随着时间的推移，这些颂歌都成为文学作品，但最初却是诗人演员的即兴狂欢之作，这位诗人演员引领酒神颂合唱队，朗诵宛如神灵附体激发出来的诗句。其时，即兴式的表演还有下流粗俗的戏剧小品，虽然没有酒神颂那么体面，却是随处可见，比比皆是。这些即兴小品戏弄传统的神话或历史人物，调笑平淡无奇的日常生活。这样的娱乐表演是全世界通俗文化的一个组成部分，但对这些大众表演的深入研究却一直都在对希腊和罗马的古典与前古典时期的研究中展开，也在先于古希腊喜剧的墨伽拉笑剧、前古罗马时代的伊特鲁里亚狂欢节，以及更广为人知的阿特拉闹剧和早期默剧的研究中展开。这些表演在公元前3世纪就被详细地记载下来，无疑早在此之前就有了这样的表演。

即兴喜剧

与即兴表演关联最为密切的戏剧传统是即兴喜剧。即兴喜剧兴起于16世纪中叶的意大利，在接下来的两个世纪里占据着欧洲剧坛的核心，今天不仅在欧洲而且在全世界影响犹存，充满活力。到了18世纪，“即兴喜剧”成为这种演出形式的标准叫法，但这种戏剧形式最初的名称是“即兴表演的喜剧”，以强调与基于文本的文学性喜剧的不同，后者由当时的文艺复兴剧作家先驱创作。

然而，这种即兴式戏剧的自发性却远不及酒神颂领唱吐出的狂欢诗句，表演也远没有中国宫廷优人的即兴讽刺来得自然。即兴喜剧是既定表演要素和自由发挥要素的复合体。首先，即兴喜剧无一例外是一种集体创作——由五到十人组成的剧团演出；他们通常是家族成员，一般都是数年在一起随团演出。每一个演员担当一个特定的角色，并与其他角色构成某种特定的关系。即兴喜剧的起源尚不清楚，但这种戏剧形式与罗马帝国时代的阿特拉闹剧有诸多令人感兴趣的相似之处——阿特拉闹剧里也有穿着奇装异服戴着面具的类型化人物。一个典型的即兴喜剧剧团会有两对相爱的年轻男女，他们不戴面具；也会有各色佩戴面具的角色，主要是仆人和滑稽可笑的男人，其中最常见的三个角色是吝啬鬼潘塔龙、爱吹牛的西班牙船长和一身酸腐气的郎中。他们每一个人的面具和衣着打扮都已形成了传统，一上场便知他们的喜怒哀乐。尽管没有剧本，大多数剧团却都根据叫作“脚本”（*scenarii*）的提纲演出，提纲列出每一场演出的大体剧情和上场人物。演员在提纲的基础上临场发挥，即兴表演，尽管这样的演出也是混合着即兴的和固定的表演成分。每个演员都记熟一些叫作“拉齐”（*lazzi*）的设定的台词和动作，适当的时候它们可以嵌入某一场戏中。

虽然即兴喜剧及其衍生出的戏剧形式，如流行的英格兰的《潘趣与朱迪》木偶戏、法国的哑剧丑角戏和德国的汉斯伍斯特滑稽喜剧，在后来的几个世纪中都继续以即兴表演的方式活跃在舞台上，但到了17世纪中叶，剧作家们便利用即兴喜剧的情节和人物类型创作文学剧本，莫里哀便是他们中最著名的一位。一个世纪以后，威尼斯的卡洛·哥尔多尼肩负起赋予即兴喜剧以文学地位的使命，利用其主题创作了一批演出脚本；哥尔多尼是威尼斯人，而威尼斯是即兴喜剧的一个可能的诞生地。

口头传统

西方传统的即兴式戏剧从18世纪起就难登大雅之堂，只在热闹的街道、夜总会和游乐场演出，而剧场上演的几乎无一例外是书面文本的戏剧作品。然而，在非西方世界，特别是拥有强大口头表演传统的地方，基于即兴表演和观众参与的大众和社区表演在今天仍然是最为人们熟知的戏剧形式。20世纪，研究非洲的学者常常把欧洲与撒哈拉以南的非洲进行对比，因为欧洲已经从口传文化发展为书面文化，而非洲却依然是一个口传文化占主导地位的区域。随着现代对口传文化兴趣的高涨，关于书面和口头之间差异所隐含的价值判断——口传文化跟书面文化比较起来原始粗俗有余而典雅精致不足——已大为减少，但是其基本观察仍然是有效的。尽管与欧洲的读写文化相联系的殖民计划在非洲产生了巨大的影响，口头传统在非洲的大多数地区却仍然非常强大，而且还因为近些年来针对欧洲影响的后殖民反应得到进一步加强。不依赖文本的口头戏剧表演，无论是神圣的还是世俗的，乃至神圣世俗兼而有之的，在今天的非洲仍然势头强劲，而且在非洲很多地方，如尼日利亚、塞内加尔、赞比亚、南非和津巴布韦，构成了地方文化的主体。并非所有这样的表演都是以我们刚刚所提及的社区戏剧的方式展开的即兴式演出。还有一种表演传统，如同传统的仪式表演，通过记忆尽可能原封不动地一代一代传承下来。此外还有即兴表演和记忆下来的固定表演片段相结合而成的混合形式，这样的混合形式有点儿像即兴喜剧，或者说沿袭了世界很多地方的说书传统，比如在中东各地被称为“哈卡瓦提”（hakawati）的传统说书人的表演，或印度尼西亚影戏的戏偶操作师兼影戏说白者“大朗”（dalang）的表演。大朗师在影戏中身兼数职，在长达九个小时的表演中既要操控几十具戏偶，又要为戏偶人物配音。

说书人照本宣科式地诵读（或吟唱）的演出比较少，他在其中一般是为戏偶或不出声的真人演员的舞台动作同时配音，也常常具体地描述这些动作。说唱人为戏中人物配音的最著名例子莫过于日本的文乐，文乐从17世纪早期刚刚兴起的时候起就有说唱者“太夫”全身出场，照着摊在他面前的“床本”讲述剧情。他衣着考究，绘声绘色地讲述描摹所有的登场人物，以此吸引观众的注意力，在表演中成为与影戏一样重要的焦点。古希腊和古罗马的默剧和哑剧表演也伴有单声吟唱或多声合唱来演述剧本。剧本是否像日本文乐那样摆在面前则无从知晓，但是文艺复兴时期泰伦斯作品最早的一个版本（1400年左右）中有一幅精彩插图显然表现了一个无声表演片段，画中舞台上的一位歌手和一本书清晰可辨，宛如文乐中的说唱者就着“床本”演述剧情。这幅插图综合了各种各样的元素，无法被看作精确地描写了某个具体的演出。比如，插图中那个手持一本书的吟唱者被确定为“卡利奥皮乌斯”，他实际上是泰伦斯作品的一个早期编辑，而这个人直到15世纪还一直被认为是泰伦斯最喜欢的演员。插图中在他面前的表演者，从神态、衣着和面具来看，似乎更可能

是出自晚期古典默剧而非直接取自古典演出的上场人物（图5）。尽管谈不上精确，这幅插图却清楚地表明，文艺复兴最初仍然存在着一个明确基于文化记忆的臆测，即晚期古典演出中，戴面具的演员由手持台本随行的朗诵者/吟唱者陪同表演。



图5 文艺复兴时期假定性重构的泰伦斯古典演出场面

排斥任何既有文本的即兴式戏剧在20世纪初于西方剧坛重获重要地位，但起初并非作为一种表演技巧，而是作为一种训练演员的手段为戏剧大师所运用，如俄国的康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基和法国的雅克·科波，然后为他们无数的追随者所仿效，其中就有美国的维奥拉·斯普林。她在20世纪中叶开发了各种各样的即兴式表演练习，将其称为“戏剧游戏”，这样的“戏剧游戏”又反过来启迪了现代即兴表演的一个重要传统，这个传统通过诸如斯普林的儿子保罗·西尔斯1959年在芝加哥创立的“第二城市”这样的剧团而发扬光大。20世纪60到70年代，很多关心政治的

剧团，如奥古斯都·波瓦的巴西“论坛剧场”和旧金山“默剧团”，发现即兴表演是一种非常好的手段，能够与观众直接联系起来，并对政治事件迅速做出反应。

早期非欧洲的戏剧文本

尽管存在着诸如哑剧、即兴喜剧和现代即兴戏剧这样一些重要的非文本戏剧传统，西方世界却从古希腊和古罗马时代开始就普遍认为，演剧艺术就是把已经写就的文本搬上舞台演出。这样的认识也见于一些亚洲的戏剧传统中，但随着殖民计划而传播到世界其他大部分地区。这样的殖民计划始于15世纪西班牙对新世界的征服，一直延续到20世纪前殖民地纷纷获得独立而告终。随着舞台演出剧本的模式在全世界取得支配地位，很多一代又一代在没有任何文字的提示下演出的口传文本被西方作者转换成书面文本。这样，据称16世纪起就以口头形式存在的印加人最著名的戏剧《奥扬泰》，直到18世纪80年代才被安东尼奥·巴尔德斯用西班牙语整理成书面形式。另外一部幸存下来的重要戏剧是危地马拉的《拉比纳尔的武士》，这是一部产生于15世纪的玛雅舞剧，最早是在1856年由一位法国传教士整理成文。其后，先是人类学家，接着是戏剧学者用文字记录下大量来自非西方世界的口头演剧材料。

然而，非西方世界很多地方都有悠久的书面戏剧传统。梵语从根本上说就是一种文言文，主要用于宫廷记事以及类似的材料。以梵文创作的戏剧作品有片段从公元1世纪遗存下来；这些作品典型地将语言置于动作之前，剧中有大段大段的诗句，而很多动作却被置于幕后，通过叙事表达出来。东南亚在9世纪就已经有了文字载录的史诗作品，也可能那时就有了戏剧文本的创作，可即便如此，书面戏剧文本却没有任何遗存。到了15世纪，东南亚很多受印度影响的宫廷和寺庙都保存了各种各样的梵文文本；可以设想，从15世纪起演员就从这些梵文材料中获取素材。英国的东南亚戏剧权威詹姆斯·布兰登认为剧院经理根据这些以及其他材料来编制“手册”，用途有如意大利即兴喜剧的剧情概要，即通过零星的对话、歌曲和其他材料来提供剧情梗概，而演员则凭此编排表演；这样的表演部分是即兴的，但主要还是根据口头传统传承下来的材料进行。布兰登注意到18世纪末爪哇各个宫廷出现了书面戏剧文本，但他认为这是例外；一般而言，东南亚的戏剧表演都是运用口传的剧情概要和对话。这种情形并不因为识字率的提高和印刷术的引进而发生显著的变化。即使在今天，“哇扬”皮影戏——印度尼西亚最重要的戏剧形式——的表演也不受文本的约束，尽管那时表演都已经以书面形式记录下来，并且后来表演的都是西方人（包括布兰登自己）翻译的更加常规的戏剧文本。

基于书面文本的戏剧在中国13和14世纪的元朝首次成为中国戏剧的一个重要组成部分，可是几乎在同时日本产生了更加强调书面文本的能乐。尽管能乐讲究视觉场面，但从世阿弥创作的第一部作品起就扎扎实实地建立在书面文本之上。今天能乐可供演出的剧目大约250部，这些作品对戏装、风格和各种各样的表演细节都有详细的指示。可供演出的剧目核心是世阿弥亲自创作的作品，占了总演出剧目的三分之一以上，

其风格和结构为后世所仿效。很多后来的歌舞伎和能乐作品也都是从这些作品中发展起来的，尽管两者都非常重视视觉场面，但都基于书面文本。这一点尤其清楚地体现在文乐中，文乐中的演唱者/叙述者（“太夫”）穿着考究的传统服装，坐在邻近乐师的舞台一侧，照着面前摊开的“床本”念诵。如同传统的说书人，他既是剧情的叙述者，也为所有单个上场的人物配音。“太夫”不断变着腔调、手势和面部表情，以示不同的场上人物。这样，他便与台上的戏偶一样成为视觉场面的焦点，观众一边观赏这位文本的传达者，一边观赏台上的表演（图6）。



图6 文乐演出中的叙述者（“太夫”）

早期的西方戏剧文本

戏剧文本在西方戏剧传统中一直占据着中心位置，其历史之悠久与一致之程度远超其他所有戏剧文化。正如我先前所提及的，亚里士多德将戏剧的文学一面置于优先的位置，他把诗歌创作分成史诗、抒情诗和戏剧诗，并分析了它们的文学性，但对戏剧文学的实体形态视而不见。从此这种强调文学文本的分类原则便成为欧洲人论述戏剧的一个共同特征，至今不变。书面文本和文本舞台演出之间的紧密关系，因为特定文本与特定演出以及贯穿于大部分西方戏剧史的演出传统之间存在的紧密联系而得到强化。在现代，戏剧文本和文本的演出一般在很大程度上是分离的。即使一部戏由某一个特定的剧团所创作，或者由因排演这部戏而特地聚集起来、演完则各奔东西的一群特定演员们所创作（这种情况在美国商业性的大剧院更加普遍），这部戏的剧本一旦出版也会上市销售并自由流通。只要愿意支付版权费，任何人都可以在演出条件不同的其他剧场搬演这部戏。

19世纪前，当剧本开始比以往流通得更广的时候，西方的情形总的来说跟现在大不相同。那时候演出都是根据剧本进行，于是这些剧本一般都为剧院或是最初为其创作的剧团所有。比如，在伊丽莎白时代的英格兰，剧作家一般是把自己的剧本出售给某一个剧团，这个剧团理论上便是这部戏唯一的演出团体。出版时代之前，通常这个剧本只存有一部全本，即剧团的台本，上面添加有灯光和音响说明、上下场口以及所有用来指导这部戏实际演出的提示。那时就有人装作观众混入剧场看戏，暗中把所看的戏照原样复制。尽管地下流通着这样的盗版物，但某个剧本与某个特定的剧院或演员团体之间的联系仍然是牢固的。随着印刷时代的来临，剧本与其他文学艺术一样也主要通过印刷的方式流通，虽然如此，但这种流通既不快速也不自发产生，因为即便像莎士比亚这样大名鼎鼎的剧作家在致力于创作一直以来都被奉为文学名著的作品，总体而言人们也依然认为这些作品最初被创作出来的时候只是为演员所用。当时，在寻求出版的文学作品和并不寻求出版的演剧作品之间仍然存在着鸿沟。

事实上，莎士比亚大约一半的剧本都在第一次搬上舞台后很快出版，但这并未赋予它们文学作品的地位，因为印出来的都是四开本。从印刷术的发明到莎士比亚时代，四开本都普遍用于各种各样的小册子、布道文、歌谣和其他读完即弃的东西。对开这样的大开本则用于印刷更加昂贵和严肃的文学作品。琼森当时就把他的作品以对开本的形式结集出版，他是第一个用大开本出版自己作品的英国剧作家，以此明确地宣称自己的剧作应该被当作文学作品来看。琼森的对开本出现于1616年，即莎士比亚逝世的那一年，而莎士比亚的对开本戏剧集直到七年后才问世。

文本管控

剧本的出版发行为这些文本更为广泛地在剧团和演员中流通提供了机遇，因为其他的表演场所不再需要依赖来源极不稳定的盗版，但实际上，这样的流通在17和18世纪都是极为有限的。在这一时期，出版剧本要么是供人阅读，要么在某些情况下供一些业余演出团体之用，因为政府严格规定，公开出版的大多数剧本的专业演出仅限于国家资助的特定剧院，而这些剧本就是为这些剧院创作的。早在1402年，法国的耶稣受难剧团获得了在巴黎演出宗教剧的专享权利；1582年，尽管某些宗教剧遭禁，但耶稣受难剧团却是唯一一个获准在巴黎及其邻近地区演戏的剧团。如此，从欧洲文艺复兴之始，法兰西剧院就获准拥有自己的上演剧目，这些剧目其他任何剧团都不能上演。这个为法兰西剧院开创的先例后来也总体上按照同样的模式为欧洲很多国家剧院所效法。这样，直到法国大革命以前，只有法兰西剧院可以上演莫里哀、拉辛以及众多其他剧作家的作品，而这些作家的作品都是由法兰西剧院首次搬上舞台。

政府行为大大强化了个体剧本和它们的舞台演绎之间的紧密和持续不断的关系，这种关系是自浪漫主义兴起以来最为紧密的。在西方，特别是在欧洲，几乎普遍存在的剧院组织模式传统上一直遵循着一种模式，它在世界上任何确立了不断发展的专业剧院的地方都能发现。处于这种剧院核心的几乎总是某个演员团体，这个团体在某些情况下由家族成员组成，他们长期——可能数十年——在一起工作。如同其他行业，演戏这个行业的运作常常通过某种形式的师徒制度来实现；在这个制度中，年长资深的成员培训团里的新成员，期待他们一代一代地传承下去。作为一种惯例，他们的传授不仅包括一般的动作和声腔技巧，还包括如何具体地搬演某部戏，甚至于某个具体的角色或角色类型。能乐以精心保护下来的表演传统而著称，在这样的表演传统中，同一部戏在重复演出时都有着基本一致的手势、衣着、动作和台词。西方的大多数戏剧也差不多同样地（只是不那么严格地）保留传承一些特定的表演技巧，这种情形直到18世纪晚期才有所改变，有的戏剧则贯穿整个19世纪。年轻演员按角色行当进行培训，被置于诸如“伶俐机智的女佣”“天真无邪的少女”或是“脾气暴躁的老头”这样宽泛的范畴中，英国人称之为“业务领域”（lines of business），法国人称之为“专演角色”（*emplois*）；不仅如此，一部戏里的每一个角色类型，常常甚至于每一个特定人物的形体动作、手势和对白都像能乐中的舞台动作那样由师父忠实地传授给徒弟。此外，某部特定的戏剧作品只能由某个特定的戏院演出，一切都是按照师徒的世系传承这种模式组织调动起来的；于是，在欧洲近代早期的戏剧中大多都能看到戏剧文本与文本演绎之间，哪怕是演绎的细枝末节之间十分密切的联系。

文本支配

戏剧文本与舞台演出之间的这种紧密联系在法国，特别是17世纪中叶以后的法国，表现得最为明显。那时的法国，循规蹈矩的新古典主义思潮取得支配地位，此外传统的力量、针对演剧的繁文缛节以及公共生活的几乎每一个方面，都强化了戏剧文本与舞台演出的联系，阻止了任何重要的改革。哈姆雷特吩咐丑角们“得按写好的台词，不可由着他们信口胡来”，他担心的丑角添油加醋的情形，是不可能出现在法兰西新古典主义舞台上的，特别是在搬演严肃的戏剧作品时，更不可能出现人物即兴胡诌的场面。因为严肃的戏剧需要严格地按照传统的亚历山大诗体来创作，这样一种僵化死板的诗歌体几乎不会给演员任何机会来变动一个词，也不会给演员机会来改变任何一句诗行的韵律。法国戏剧主导了欧洲大陆剧坛，这使得剧本凌驾于表演之上的权威也波及从西班牙到俄国的戏剧演出。18世纪的欧洲大陆，伏尔泰的新古典主义理论和戏剧作品处于至高无上的统治地位。受其影响，剧作家们试图将亚历山大诗体这样的诗歌形式强加在如丹麦语这些不合适的语言上，效果不一。

尽管在17世纪晚期对法国的戏剧实践有过一段跟风期，但英格兰却以一种更为自由的眼光审视文学文本与表演文本之间的关系，这在莎士比亚的戏剧中表现得最为清楚明了。随着声名渐起，作品的地位日渐重要，莎士比亚也日益偏离法国人对法国古典作家文本的那种持之以恒的忠诚。17和18世纪的英格兰，放在案头供人研究和阅读的莎剧与供英国戏剧舞台演出的莎剧之间的鸿沟不断扩大。演剧者随心所欲地增加、删减或重新编排台词、场景和人物，像《李尔王》和《罗密欧与朱丽叶》这样的悲剧的结构被改为欢快的结局，音乐和盛大的场面也增添到像《麦克白》这样的戏剧作品中。大卫·加里克是他那个时代英国剧坛最伟大的人物，也是莎士比亚的忠实拥趸。他在18世纪晚期坚决主张摒弃篡改剧本的做法，呼吁原汁原味地在舞台上搬演莎士比亚的作品。可是，尽管加里克坚定地倡导回归莎剧原本确实鼓舞了后来的演员和制作人，他也远远没有在舞台上做到精确地演绎莎剧文本。

加里克不折不扣地把莎剧的台词搬上舞台，这样的做法成为19世纪剧坛的主流。当时的文化对历史研究兴趣日浓，于是开启了关于出版物的四开本和对开本的认真研究，不断地尝试从中汇集整理出一个权威的文本，很多戏剧团体也专注于忠于原文的演出。于是，书面剧本与演出剧本之间的关系要比英格兰文艺复兴时期以来的任何时候都更加紧密。与此紧密相关的是历史决定论者对于英格兰以及其他地方从文本台词到演出场景都要一一照搬还原这些戏剧作品的兴趣。浪漫派剧作家路德维希·蒂克在19世纪早期便将这样的关切引入德国剧坛，这种关切差不多到19世纪末期才得到最充分的实现，体现在威廉·珀尔以及他的伊丽莎白演剧协会轰动一时的演出中。这个协会在1895年至1911年间将一系列莎翁和莎翁同时代剧作家的作品搬上舞台，试图再现莎翁时代的演出场

景。

浪漫主义运动引发了对现代历史决定论的兴趣，这场运动在国际范围内视莎士比亚为浪漫主义的核心灵感，但浪漫主义思想一般来说并未鼓励剧本与演剧的合流。相反，这场运动的一些旗手，如英格兰的查尔斯·兰姆和德国的歌德，都以十分怀疑的眼光看待在舞台上搬演莎剧，认为只有把莎士比亚的戏剧作为文学作品——而非供演出的台本——来读才能完全体会莎翁的文学天才。他们关切的是，莎士比亚作为浪漫派的天才，已经直接透过他的文词表达了他的远见卓识，而任何具体表演附加上去的东西，无论效果如何，都会稀释、消解原文表达的纯洁性，抑或将人们的视线从这种纯洁性上转移开来。今天，一些具有文学倾向的评论家仍然表示担心任何舞台演绎都会限制或扭曲艺术家创作愿景的纯粹性，这样的忧虑继续造成书面文本和表演台本各自拥趸之间关系的紧张。

挑战文本

不仅仅是文学理论家表达过诸如此类的疑虑。几乎就在研究文学和演剧的学者均致力于发掘和搬演最接近莎士比亚戏剧原创文本的同时，戏剧理论家掀起了一场差不多是针锋相对的运动，在戏剧表演与戏剧文学之间打进了一个楔子。这次运动最有影响力的领导者可能就是英国理论家和舞台设计师爱德华·戈登·克雷，他坚定主张戏剧应彻底摆脱对文学的依赖，发展为一种别具一格的艺术形式，不依赖文字，而是建立在节奏、声音、灯光和移动形式的基础上。克雷不将剧作家视为主导演出的原动力，而是大力提倡新兴的戏剧艺术家，即现代意义上的导演来主导戏剧演出的整体效果。

自从19世纪末戏剧导演崭露头角以来，决定戏剧演出的终极因素究竟该是文学文本（及其演出传统）还是导演的设想这样的问题持续不断地引起常常是情绪化的争论。20世纪下半叶，当彼得·布鲁克、乔治·斯特雷勒或阿里亚娜·姆努什金等大导演在全球很多地方都要比他们自己国家的任何同时代剧作家更负盛名的时候，这样的争论较之过去有过之而无不及。欧洲大陆的戏剧导演经常如此主导支配他们所使用的戏剧文本，以至“导演剧场”（*Regietheater*）这个德语词汇随之声名远扬。这个词汇有时候用作中性词，但经常作为贬义的术语被使用。尽管这种全盘掌控的导演与欧洲大陆的剧坛尤其相关，但全球各地都涌现出很多类似的人物，例如日本的蜷川幸雄或铃木忠志、阿根廷的维克多·加西亚和新加坡的王景生。

如果说自戈登·克雷以来很多戏剧实践家赞成将戏剧文学与戏剧表演分离开来，特别是以将导演置于剧作家之上并令其掌控戏剧演出这样的方式，戏剧学者也以一种不同的方式在这方面推波助澜，把演剧学发展成为异于文学的新兴学科。19世纪末和20世纪初，演剧实践和演剧研究的这些平行运动同时出现，这绝非偶然。

大学里的戏剧文学与演剧

文学作为大学学科出现于18世纪，学习以各种民族语言创作的戏剧作品被视为文学的一个必不可少的部分。实体表演则被全然忽视，用20世纪初美国的一位著名文学理论家乔·斯平加恩的话说，这是因为戏剧表演之于研读戏剧作品就如同印刷史之于研读诗歌一样无关紧要。最早一批研究戏剧表演的学者出现于19世纪末和20世纪初，他们都来自文学系，对这一观点抱有异议，因而引起了他们前任同事不小的反对。1900年，布兰德·马修斯被哥伦比亚大学聘为英语国家大学中第一位戏剧文学教授，尽管这一头衔并不一定名副其实，但他却突破戏剧文学研究的藩篱，反而视戏剧表演研究为己任。这种突破在德国学者麦克斯·赫尔曼——欧洲第一位倡导研究戏剧表演的学者——身上表现得更为明显。赫尔曼1900年做了他关于戏剧表演的第一次演讲，1923年在柏林告别了业已确立的文学研究领域，不顾同事的反对建立起第一个戏剧表演研究机构。自这些开创性的努力以来，演剧已经在西方大多数高校成为一门被广泛接受的学术领域。可是在美国，尽管这一学科普遍被冠以“演剧与戏剧文学”这样的名称，大学中很多学院内部仍然对像莎士比亚这样的艺术家的教学究竟应该放在戏剧系还是放在文学系这个问题有所争议。

演剧与戏剧文学之间的确切关系是20世纪中叶研究演剧与戏剧文学这两门学科（也是很多其他学科研究）的最重要的理论——符号学——所要解决的一个核心问题。符号学最初是由20世纪30到40年代布拉格的一群研究文化与语言学的学者建立起来的，到了20世纪60年代，符号学理论作为研究各种文化现象的主要分析工具而再度兴起，并对全世界的理论话语体系产生了影响。如应用于戏剧表演研究中的那样，符号分析主要解决的是分析戏剧文学作品及其场上表演之间确切运作关系的问题。符号学家的研究策略源于语言分析，总体而言他们寻求将人类文化的产物视为“文本”来分析它们传达信息的能力。这样，他们把戏剧文学称为“书面文本”，而把戏剧表演叫作“演出文本”。安娜·乌布瑟菲尔德，一位杰出的法国符号学家，认为书面文本是不完整的，它有意识地留下空白（她称之为troué，即“空洞”），以待剧场表演来填补。她的这个观点并不为众多戏剧符号学家广泛认可，他们偏爱文学，更倾向于认为书面戏剧作品无论经历剧场演出与否，本身就是完整的艺术创作。他们中通行的看法就是这两种文本为完全不同的语言，这样把一部戏搬上舞台的过程便会涉及把书面文本转换成演出性文本。这就如同翻译，一方面努力寻找对等的词语，但又承认翻译会不可避免地对承载信息的形式以及信息所表达的内容做出不小的改变。

20世纪晚期西方兴起了表演学这一学科，为戏剧文学与戏剧表演之间长期的协商增加了一个新的维度。我在前已出版的著作中讨论过符号学这门新兴学科对戏剧表演研究的诸多影响，但在这里我只想说明，表演因倾向于演出过程而在很大程度上扩大了书面戏剧作品与其在剧场的

演出之间业已存在的鸿沟。这种新的倾向性的国际影响力日益扩大，确保了表演学专注于表演，并相应削弱了表演与前已存在的文学文本之间的关联，从而在全球很多地方加强了文本和演出之间的分离倾向。

后戏剧演剧

关于演剧近来引用频率最高的一个理论表述就是汉斯——蒂斯·雷曼1999年出版的著作——《后戏剧剧场》。尽管雷曼聚焦于17世纪以来的西方戏剧理论和实践，但他还回顾了20世纪初的先锋派，其中克雷和其他人主张导演是独立的艺术家，并且特别回顾了彼得·斯丛狄1956年以德文出版、1987年又译成英文的《现代戏剧理论》这部著作。以其他语言写成的重要著作没有及时翻译成英文，这样不幸的事件如今虽然不如以前那么多，可仍然是令人吃惊的。斯丛狄的著作等了30年才被翻译成英文，而雷曼的只等了7年时间，到2006年便被翻译成英文。即便如此，雷曼著作的法文版和日文版还是先于英文版在2003年就出版了，2002年被翻译成斯洛文尼亚语和克罗地亚语出版，2004年译成波兰文，2005年译成波斯语。这本书的日文版和波斯语版先于英文版的出版，不仅反映了英语学术界对其他语种文献的保守态度，更重要的是，也表明了戏剧理论和戏剧实践一样，在今日被卷入到全球流通的过程中去。

在这部著作的绪论中，雷曼声称，数个世纪以来欧洲剧坛都为一种范式所左右，这种范式迥异于世界其他地方的戏剧形式，如印度的舞剧或日本的能乐。尽管这些后起的戏剧形式为舞蹈、音乐、高度程式化和精心设计的舞蹈动作、华丽的服装及其他视觉因素所左右，欧洲戏剧却全身心地关注在戏台上演绎戏剧文本。即便是把音乐、舞蹈或壮观的场面添加进来，甚或成为戏台的主导因素，书面文本依然是演出的中心所在，起着决定性的作用。

全世界几乎所有的戏剧传统中，人物都仍然是演出的核心成分，但是人物的塑造主要通过台词而不是通过形体或声音展示，而台词却取决于并基于先已成文的剧本。

雷曼视自己的研究在若干方面为斯丛狄研究的拓展延伸。20世纪中叶，斯丛狄发觉现代戏剧表演最重要的特征就是与戏剧文本的日益疏离。斯丛狄审视布莱希特、皮兰德娄和表现主义戏剧家的实验作品，认为它们都试图摆脱基于文本的戏剧的稳定性及其辩证话语、循序渐进的叙事、人物描写和模仿等传统手法。斯丛狄特别关注布莱希特，提议摒弃戏剧性这个术语，取而代之以史诗性，倡导建立一种更加开放的戏剧形式，以便更好地与快速变化的世界观和人类主体观相适应。

雷曼审视像罗伯特·威尔逊、塔德兹·康托或铃木忠志这样的艺术家的实验作品，注意到这样的作品既不像传统的基于文本的戏剧表演，也不像布莱希特的史诗戏剧，却显示出与戏剧性行动/情节——一种有条不紊地展开的大体基于模仿手法和虚构世界的一连串行动——相分离的趋势。这些艺术家以及其他晚近的实验戏剧艺术家的作品已经从叙事转到事件，从向被动的观众讲述基于文本的故事转到很可能使得观众积极参

与其间的行动，从呼吁理解和领悟的剧场转到基于经验和开放式联想的剧场。这样的剧场，雷曼称之为后戏剧剧场。这个术语自出现在他的著作中以来已在世界各地广为流传。

当然，这并不是说，演剧与戏剧文本之间长期保持的联结纽带处在消融瓦解的过程中，特别是在西方。大多数看戏的人以及大多数戏剧评论家，仍然认为这种联结是剧场体验的基础。随着西方戏剧实践传播到全球各地，从国际范围来看，“现代派戏剧”仍然普遍维系着这样的纽带。一个多世纪以来，西方实验表演的核心一直都是对与戏剧文本相分离的演剧的不断挑战，然而，这样的挑战现已成为这门艺术的一个重要组成部分。因此，在可预见的未来，演剧似乎必然要涉及戏剧和后戏剧两种形态的呈现。

第四章 演剧与表演

20世纪最后的25年间，表演这个与演剧学相关的术语声名鹊起，首先在美国，然后是欧洲，到20世纪末便传遍全世界。这主要是因为欧洲（特别是西欧）和美国在演剧学（戏剧表演研究）以及在创立和推广演剧学及其相关领域新理论并付诸实践方面，走在世界的前列。表演在欧洲和美国日益为演剧学学者所重视，他们的表演理论和实践便不可避免地传播到全球各地。

戏剧的词义在各种欧洲语言中彼此多少有些差异，但无疑欧洲人都一致认为戏剧这门艺术起源于古希腊，戏剧这个词汇也是出自古希腊，而表演这个术语的语言学背景却大不相同。如同很多现代英语词汇，perform（表演）这个词源自古法语parfournir，意思是“做”或“施行”。尽管现代法语词汇fourni（及其相关的英语词汇furnish）也是源自古法语parfournir，但英语的performance却在现代法语中找不到对应的词来表示，尤其是它在英语中已经衍生出很多不同的含义。这种情形也发生在罗曼语族的其他语言中，其他欧洲语言也是如此。这样，尽管现在世界各地都很熟悉“表演”这个术语，它却像“计算机”或“互联网”一样，是源自现代英语。随之而来的是这个术语的各种各样的用法，这些用法几乎都滥觞于美国的理论家著述，而表演这个词的现代概念就是在美国发展起来的。即便在美国，这个术语也适用于五花八门的现象，但是要了解这个词的含义及其对演剧的影响，最好的办法是先了解这个术语在美国的发展历程，以及这个术语所关涉的事项。在那里，这个词的现代用法随着表演与演剧之间关系的各种各样的模式一起演变。

现代对表演的兴趣可以追溯到20世纪70年代早期艺术界、学院派戏剧以及社会科学（特别是社会学和人类学）这几个领域的动态发展。有别于传统戏剧的兴趣点，艺术界对作为艺术媒介的人体的运作所生发的某种兴趣，在整个20世纪名目繁多的实验艺术运动中，在未来主义、达达主义、阿伦·卡普罗的偶发艺术、激浪派的作品中都能找到。但总体上，这些运动仍然局限于视觉艺术领域。诚然，参与其间的一些最负盛名的艺术家，如卡普罗，特别声明他们的艺术无关戏剧表演，无关戏剧表演既定的程序、假设和规则。

20世纪70年代早期，针对人体活动的作品成为传统艺术之外的概念艺术的一个越来越重要的组成部分。“身体艺术”“行为艺术”以及时不时被人提及的“生活艺术”等术语在那时开始应用到这样的作品中。其中有些效法数十年前卡普罗的偶发艺术，展演诸如行走、睡眠、进食或饮水这样的日常活动；其他人则把身体推向生理极限，甚至到危险的程度。最臭名昭著的也许是1971年的行为艺术表演《射击》，表演中，艺术家克里斯·伯登的一位朋友用一粒真实的步枪子弹射中他的左臂（图7）。



图7 克里斯·伯登1971年的作品《射击》。伯登的说明：“晚上7点45分，我的左胳膊被我朋友射中。子弹外壳包铜，步枪口径0.22英寸。我的朋友正站在离我大约15米的地方。”

虽然这样骇人的表演吸引了媒体的大部分注意，但这些极端事例代表的只是正在成为艺术表现中一种重要新兴手段的极小一部分，介乎戏剧表演和概念艺术之间并涉及人体，一般单独出现而不成气候。尽管卡普罗和其他艺术家继续推动行为艺术与戏剧表演分离，这两种艺术形式却在20世纪70年代稳步地变得更加紧密。这种聚合中最重要的或许是女

性主义表演。差不多凭定义就知道女性主义表演几乎从不缺乏话语性内容，它常常沿袭戏剧表演中的独白这样悠久的传统，但话题却很具体，讲述的都是当代社会里女性的具体经历，通常带有自传的性质。男性和男性表演主宰了早期的行为艺术，而20世纪70年代则目睹了女性主义表演的兴盛，反映了那个年代在整个艺术与文化领域迅猛发展的女性诉求，尤其是在美国。以琳达·蒙塔诺和瑞秋·罗森塔的作品为代表，南加利福尼亚州一马当先，走在女性主义表演的前列，而纽约则是女性主义表演的另一个重镇，这里有众多极为著名的女性行为艺术家，包括小野洋子、卡罗李·席尼曼和劳瑞·安德森。

英语戏剧传统中的“表演”

就在行为艺术的观念和实践变得日益重要，且越来越突出的时候（到了20世纪80年代，《纽约时报》的“艺术与休闲版”定期刊出“表演”专栏，与“戏剧”和“音乐”并列），表演这个术语却在社会科学和戏剧学领域获得新的意义。英语中，“表演”与“戏剧”有着悠久的关联，尽管如前所说，在其他联系密切的欧洲语言中，两者没有像在英语中联系得那么紧密。“表演”的动词形式可以追溯到欧洲中世纪晚期，但到了莎士比亚的时代，这个动词与戏剧和音乐作品的上演之间产生了特别的联系；“表演”的名词形式据说在1709年首次被理查德·斯蒂尔使用，用来在他创办的《闲聊者》早期的一篇文章中指称演员托马斯·贝特顿的一次义演。从此以后，“一场表演（演出）”便成为一个通用的英语术语，用来表示特定的演剧场合中演员呈现的作品，例如“理查德·伯登表演的哈姆雷特棒极了”，或表示演剧场合本身，例如“这部戏有三百场演出”。在英语中，表演这个术语与“演剧”和“戏剧文学”一样广为人知。然而，20世纪70年代，“表演”的使用开始具有完全不同的内涵，它与演剧如此分离，以至于今日的英语世界里（且不止于此），研究“演剧与表演”的科研院所、学术会议和学术出版物比比皆是。尽管这种分离发生在演剧学界内部，但起因却来自其他学科的发展，特别是社会科学的发展，而不是因为同时期现代行为艺术的出现和繁荣，虽然这个可能的影响因素似乎更为直接。

社会科学领域里的“表演转向”

20世纪50到70年代，社会科学研究的方法论发生了重大转向，这个转向后来被称为“表演转向”（performative turn）。促成这种转向的主要人物是肯尼斯·伯克，一位美国文学理论家和哲学家。他最早使用戏剧语言和隐喻来增进对社会和文化现象的理解，并称这一方法为“戏剧主义”。在其两部重要的著作（《动机语法》和《动机修辞》）中，他把人类互动解读为一系列或多或少有意识地“搬演”的事件，目的是为了对他人施加影响。这个研究思路偏离了那种更加抽象的象征和结构模型来研究日常互动和具体实践的交际策略，使接下来数十年间的人类学、社会学、人种学、心理学和语言学中大多数最重要最具创意的研究都带上了这种研究特点。

从此，作为一种分析工具的“表演”概念便迅速地传遍社会科学领域。的确，这个概念的萌生可以追溯到20世纪50年代的最后几年。这个过程的中心人物便是欧文·戈夫曼，可以说他是20世纪美国最有影响力的社会学家。他最著名的著作是出版于1959年的《日常生活中的自我呈现》，在这部书里戈夫曼详细地阐述了他所谓的“拟剧分析”，在这方面有意或无意地回应了伯克的“动机”理论。这部书的第一章标题即为“表演”，戈夫曼将其定义为“发生在某个人不间断地面对某一特定群体的观察者并对这群观察者施加某些影响的时期展开的所有个人行为”。虽然戈夫曼把这一定义应用于各种各样的社会互动，但要是意识到这个定义可以同样精确地用于描述即将到来的数十年间几乎所有的行为艺术以及所有传统独角戏，我们便会发现这个定义是多么地接近戏剧表演模式。

英国学者维克多·特纳在人类学领域可以比肩戈夫曼在社会学领域中所享有的崇高声望。特纳扮演了与戈夫曼相似的角色，他把“表演转向”引入人类学。这首先在他于1957年出版的《分裂与延续》一书中清楚地表达出来。该书研究的是赞比亚的恩丹布部落，尽管这是一个很老套的主题，但其研究框架却是以拟剧形式构建的。在研究社会由一种组织模式转向另一种组织模式的动态过程时，特纳创造了一个新术语“社会戏剧”，并像伯克一样，在这个过程中转向一种可以预测的戏剧结构。

特纳式的转向因为美国人类学家米尔顿·辛格而得到强化。辛格在他出版于1959年的一个关于印度文化的论文集子里引入一个现已被广为采纳的术语——“文化表演”。辛格提请学界关注这样的表演，因为这样的表演提供了一种文化中可以观察到的最具体的结构单位。尽管他聚焦于社群而非个体，他对文化表演的定义却与戈夫曼对表演的定义如出一辙。此外，虽然这并非辛格的研究中心所在，这个定义却可以完美地描述传统的戏剧表演活动。在辛格看来，文化表演的区别性特征有一个具体限定的时段，明确的开端和结尾，在这个起讫时间段内有组织有序地展开的行为，一组演员，一群观众及一个具体的时间和场合。

言语行为理论

语言学，特别是语言学在发展其言语行为理论的过程中，也为现代表演理论做出了贡献。言语行为理论基础成形于英国语言哲学家约翰·奥斯汀1955年在哈佛大学的一个系列演讲，演讲内容冠以“如何以言行事”的标题发表。在这部书里，奥斯汀提请人们关注语言的一个特别用法，他称之为“施行式”（performative）。在这样的言语活动中，话语不仅仅如在大多数语言中一样言说某事，而且实际上也在进行某事。他给的最著名的例子是结婚誓言以及牧师宣布男女双方的结合。诺姆·乔姆斯基是最著名的现代语言学家，他在1965年出版的《句法理论的若干问题》中也将“施行”（performance）这个术语置于新的突出位置，尽管他对这个术语的使用不同于奥斯汀，且比奥斯汀的更具包容性。这里，他把“（语言）能力”和“（语言）行为”区分开来，前者指一个说话人关于某个语言的总体知识，后者则指这种语言知识在一个言语情境中的具体运用。

约翰·R.舍尔是奥斯汀的学生，他在1969年出版的《言语行为》一书中进一步发展了奥斯汀的言语行为理论。在这部书里，他没有像奥斯汀一样仅就个别特别的施行式的例子立论，而是声称所有的言语行为都具有“施行”的一面，因为言语表达了说话人影响听话人的意图。他认为，语言理论实际上是行为理论的一个组成部分。这样，到了20世纪60年代，杰出的语言学家（奥斯汀和舍尔）、人类学家（辛格和特纳）和社会学家（戈夫曼）都纷纷倡议将“施行”的概念当作行之有效的新方法来组织和理解他们各自学科所致力研究的社会和文化资料。20世纪60年代，民俗学也经历了类似的再转向，理查德·M.道尔逊1972年发表了一篇综述民俗学研究状况的文章。在这篇文章中，他明确表示这个新的研究方法更具“语境性”，指出这个方法的特点是促成民俗文本研究转向对作为某个特定文化情境中某个“施行和交际行为”的文本功能的研究。

尽管所有这些理论家，如他们之前的布尔克，都从戏剧文学和演剧词汇中吸收灵感来建构这个新的研究方法，但他们中很少有人十分关注戏剧表演，把剧场当作他们正在构建的新方法的可能应用场所。的确，奥斯汀特别把戏剧言语排除在他的研究之外，因为在他看来，如果施行话语出自戏剧表演的演员之口，会令人奇怪地感觉到“空洞或空虚”。他断言，这些情况下语言的使用不是“严肃的”，而是“寄生”（用他的话说）于语言的正常使用。关于戏剧运作，法国人没有表达出这样的疑虑。在法国，至少是在社会学界，自20世纪50年代就萌发了从重要的学科角度研究剧场运作的学术兴趣，那时正好是英美理论家开始探讨“表演转向”问题的时候。这个新的取向发端于乔治·古尔维奇，他是当时法国最杰出的社会学家之一。尽管古尔维奇主要关注的是知识社会学，尤其是法律社会学，他在组织一场研讨如何把社会学分析方法应用于戏剧表演的会议中发挥了关键作用，这次史无前例的会议于1955年在罗约蒙召

开。他在《戏剧表演的社会学》一文中总结了各位会议代表的发言，这篇不同凡响、具有先见之明的论文于1956年公开发表。如同戈夫曼，古尔维奇呼吁学界关注所有社会礼仪，甚至是简单的待人接物或朋友小型聚会中的戏剧表演成分，并提出每个人在与他人交往互动的过程中都扮演了形形色色的“社会角色”。可是不同于戈夫曼，古尔维奇还将剧场作为社会学的分析对象，考察演员和公众如何也参与到“社会行为”的表演中去。

随后的几年间，法国的社会学家和人类学家对古尔维奇关于社会生活的“戏剧表演性”的说法进行了扩展，但是他给予戏剧表演的特别关注却被忽视了，因为这些学者将戏剧分析应用于他们各自领域中更加传统的研究对象，米歇尔·莱利斯的《贡德尔的埃塞俄比亚人的灵魂附体仪式及其戏剧表现》就是一个很好的例子。直到1963年才有学者接受他的挑战，将戏剧分析模式运用于戏剧表演。这一年，让·迪维尼奥出版了他的开山之作《社会学》，无论在什么语言中它都算是第一部重要的社会学专著。20世纪60年代，迪维尼奥和其他学者连续不断地在社会学领域耕耘，可是他们的研究却几乎不为英美戏剧理论家所注意。英语文献中首次提及这本书学术价值的重要著作是伊丽莎白·伯恩斯于1972年出版的《戏剧性》。在这部书里，伯恩斯主张用一种社会学的方法来研究戏剧表演，她不无抱怨地指出，直到她那个时代，戏剧表演的社会学研究仍然“整个儿是法国学者的天下”，特别是古尔维奇和迪维尼奥。

伯恩斯说得没错，她一针见血地指出了英语国家戏剧学家狭隘的地方视角，在几乎二十年里他们一直没有注意到新的戏剧分析方法在法国取得的重大进展。然而她并不熟悉雷蒙德·威廉姆斯的著作，这有点儿让人诧异，因为那时候威廉姆斯是英国思想界的著名人物，他于十多年前就在其名著《长期革命》中开始了这种戏剧分析。在这部著作“戏剧形式的社会史”一章的开篇段落中，威廉姆斯指出剧场经验组织的性质说白了就是“表演”。他继续写道，既然正常来说戏剧是在社会语境中运作的，戏剧的社会史在诸多方面较之多数其他艺术的社会史更易于分析；接着通过举例，他把社会分析应用于从中世纪一直到他自己时代的英国戏剧史研究。

谢克纳与《戏剧评论》

伯恩斯是一位英国学者，她显然也不知道，同样在这几年里，美国学界明显爆发出对《长期革命》这类著作的兴趣（显然她也完全不了解法国学界——就此而言即威廉姆斯——的兴趣所在）。这一风潮的中心人物便是谢克纳，他1962年就当上了《杜兰戏剧评论》（1967年更名为《戏剧评论》）的编辑。20世纪60年代，谢克纳把这本杂志发展成为英语世界中最重要的戏剧出版物，聚焦发生在那个动荡不安时代的各种层出不穷的运动。这本杂志一开始的重点是在戏剧文学上，特别是来自欧洲像热内和尤内斯库新创的戏剧作品。但在1964年，谢克纳开始更多地关注戏剧的搬演，重点是“生活剧团”[6]、斯坦尼斯拉夫斯基和格洛托夫斯基的作品。然后，在1966年《杜兰戏剧评论》的夏季号上，谢克纳发表了一篇文章，这篇文章结果成了随后表演学运动的一份具有奠基意义的声明。这场运动首先在美国发展起来，最终成为一场国际性的运动。

这篇题为《理论/批评的若干方法》的文章并非植根于传统的戏剧学，而是意味深远地将其立论建立在社会科学之上，特别是剑桥人类学家的研究上。20世纪早期，剑桥人类学家深深地影响了关于希腊悲剧起源的推测。谢克纳觉得这些推测很大程度上不可靠，他认为是时候从另一个维度来考虑戏剧表演了，这个维度即戏剧表演活动与仪式、玩耍、游戏和运动一样是人类众多公开表演形式中的一种。在为这个重大的论断所作的注解中，谢克纳引述戈夫曼将表演潜在地扩展到人类的任何活动上，但也明确表示他的概念要狭窄得多，限于个人或群体所从事的旨在娱乐另一个人或另一个群体的活动。尝试将表演的概念运用于游戏和运动的研究使得谢克纳关注起重要的文化理论家约翰·赫伊津哈和罗杰·凯洛依斯关于游戏中人与人互动的研究，以及加拿大精神病学家埃里克·伯恩的新著《人间游戏》，谢克纳引述这本书以支持自己将仪式、玩耍和表演相提并论的做法。

这段时间，埃里克·伯恩是谢克纳新的学术追求的一个重要思想来源。《杜兰戏剧评论》1967年的夏季号发表了一篇运用伯恩人际往来的分析方法来导演戏剧作品的论文。这一期还刊登了一篇伯恩的访谈，题为《关于游戏与戏剧表演的说明》。伯恩在访谈中表示，不应将演员的工作视为扮演一个人物，而应看成是在处理一系列具体的人际往来。

谢克纳在作为杂志主编的接下来两年中没有推进这项研究，但在1973年又回到这一兴趣上来，这一点意义重大。那一年，迈克尔·科尔比接任谢克纳成为《戏剧评论》的主编，他推出了一系列特刊专题讨论黑人剧场、视觉表演和大众娱乐等，并邀请谢克纳担任客座编辑组织了一期关于戏剧表演与社会科学的专题研究。

这期的第一篇文章是谢克纳写的，文章不长（只有一页半），重新拾起了他在1967年表达过的学术兴趣，更加纲领性地表述了他所谓的表演理论和社会科学观点一致的七大领域。谢克纳显然没有意识到古尔维奇二十年前类似的研究，但是他所列举的七大领域极为相似，包括日常生活中的表演、各种形式的聚会、运动、仪式剧以及人种学和心理治疗的某些方面。他提到了缺席这期特刊的大家戈夫曼、列维——斯特劳斯和格里高利·贝特森，也承认这期的稿件偏重众多领域中有潜力的两个，即身势学和作业疗法。的确，即便是这两个领域探讨得也不够关于身势学的论文只有两篇，关于作业疗法的仅仅一篇。谢克纳在引介这些论文的总结中承认这期特刊只是个开始，呼吁创立专门研讨表演理论的期刊，并承诺为此目的竭尽所能与学界同仁合作。

这样的刊物并没有出现，谢克纳却非常成功地着手编辑了一系列关于表演理论的文集，它们对建立表演理论研究领域至关重要。论文的第一个集子于1976年出版，书名是《仪式、戏耍与表演》，由谢克纳与他人合作编辑而成，更加清楚地完成了三年前他在《戏剧评论》那期特刊中定下的目标。除了收录谢克纳自己撰写的文章外，这本书还收录了列维——斯特劳斯、赫伊津哈、贝特森、康拉德·洛伦兹、简·拉维克——古道尔、戈夫曼和维克多·特纳的论文。戈夫曼的著作最先启发了谢克纳，而特纳后来成为谢克纳建立表演学的过程中与其合作最为密切的社会学家。第二个集子《表演理论论文1970——1976》，收录的都是谢克纳自己的文章，但其他人，特别是戈夫曼和特纳的著述，常常被引述其间。

特纳和谢克纳于1977年相遇，从那时起直到特纳在1983年逝世，他们都一直亲密无间地合作。合作的早期成果之一是在他们聚首的两年后，于纽约大学破天荒地开设了“表演理论”课程，这在以前任何研究机构都是不曾有过的。这门课程由谢克纳和特纳主讲，还得到了由舞蹈学者、人类学家、心理分析学家、符号学家和实验戏剧表演艺术家组成的客座教授团队的协助。几年间，纽约大学开发了很多相关的课程，并且把系名改为表演学系，世界只此一家，史无前例。早在1981年，由学生编辑的表演学通讯开始定期发行，首任编辑是吉尔·多兰，她后来成为女性主义戏剧理论的先锋之一。

1986年，谢克纳回到《戏剧评论》，担任杂志主编，宣称杂志的关注焦点就是“一切维度的表演”，包括舞蹈、音乐、戏剧、行为艺术、大众娱乐、媒体、电影、体育、仪式、日常生活表演、政治、民间表演和玩耍。两年后，就像纽约大学戏剧系当年更名为表演学系那样，《戏剧评论》通过更名对这样的转向予以强调。从此，不再有《戏剧评论》，而是正式更名为TDR，副题是“戏剧评论一份表演学学刊”。杂志编辑们解释说，他们本希望完全与戏剧分离，可是因为图书馆订户的抗议而作罢。三年后，副题“一份表演学学刊”调整为更加直白但基本准确的“表演学学刊”。

表演学的传播

然而，到了20世纪80年代中期，纽约大学不再是唯一一所设立表演学科目的教研机构，甚至也不是唯一一所设立表演学科目的美国大学。1984年，位于芝加哥的西北大学的传译系更名为表演学系；第二年，美国之外的第一个表演学科目在威尔士的亚伯大学成立。在接下来的十年间，这门新学科在世界各地（欧洲、印度，甚至远至澳大利亚）的大学建立了起来。到了1997年，这门国际性的学科名正言顺地建立了自己的全球性组织——国际表演学会。美国依然是表演学系的主要所在地；在那里，表演学科一直为率先设立这个科目的纽约大学和西北大学所统领。两校表演系历史不同，因此在某种程度上各自的重心和影响也多少有些不同。

纽约大学的表演学，如我们已经了解到的那样，是从戏剧表演科目以及谢克纳对社会科学，特别是戈夫曼和特纳著作日渐增长的兴趣中发展起来的。西北大学的表演学科目则是从言语和口头交际学中发展起来的，因此其兴趣转向表演是在自己的"表演转向"运动中进行的。这一"表演转向"涉及20世纪晚期出现的很多学科，总的来说多少涉及从强调文本转向强调一般和特别的表达行为，特别是在那个年代，像辛格、戈夫曼和特纳这样的学者正在社会科学领域从事对这样的表达行为的研究。在西北大学，促成这种学术兴趣转移的中心人物是德怀特·康克古德；他是一位人类学家，致力于通过分析表演风俗来理解芝加哥和世界各地的地方文化。

尽管来自这两个首创性的表演学科系的学者及其理论宣言一直在这门学科于美国乃至后来于全球的发展中发挥着核心作用，但是纽约大学的模式在戏剧表演这一块影响依然更甚，以至于除了专门的表演研究课程之外，有更多学术课程把自己命名为演剧与表演的某种结合，如"演剧与表演研究"（斯坦福大学、布朗大学、马里兰大学等）。这样的混合情形广泛见于社会科学中，但迄今为止很少被正式地认可为一个学术领域（比如，英格兰华威大学的戏剧、表演与文化政策研究学院）。

戏剧表演学与纽约大学表演学系的密切联系完全可以理解，因为其表演学科目就是从演剧中发展起来的，而且在初创时期很大程度上是由身为演员和理论家的谢克纳促成的。然而不幸的是，这种谱系也产生了负面影响，就是说，谢克纳和其他人正确或错误地觉得，为了强调表演独立于演剧（常常是尖锐刺耳的强调）就势必要建立表演学学科。表演与演剧分野的关键时刻可能是1992年谢克纳在美国高等教育戏剧协会年度大会上的主题发言，这一协会是美国最重要的戏剧学会组织。谢克纳的发言后来作为社论发表在TDR上。这一发言的中心表述名噪一时，或者说是臭名昭著。他宣称"事实是，我们所知所习的演剧，即在戏台上搬演戏剧文本，将成为21世纪的弦乐四重奏一种为人钟爱却极度有限的形

式，以及表演的一个分支而已。”这样的宣示使得传统的戏剧学者确信表演学对演剧学构成了一种威胁，他们中很多人本来就对这个新的研究领域抱有疑虑，要么傲慢地排斥表演学，要么试图吸收它。在接下来十年左右的时间里，在美国，某种程度上也在英国，这两种研究思路之间清楚地存在着一种紧张的关系。但如今，又过了十来年后，这样的紧张关系基本上已经消失了，演剧和表演基本上已经形成了一种紧密的甚至是共生的关系，表现在很多学术科目的名称中都包含演剧和表演这两个术语。

演剧与表演学

在这样的背景下，追问演剧如何因为挑战并逐渐适应表演和表演学而发生了变化就显得很重要了。在美国及其他国家，演剧这个老牌术语与表演这个新生术语在21世纪日渐紧密的结合，带来了什么样的结果？演剧发生的变化是深刻的，对戏剧学者和戏剧从业人员很多先前所抱有的基本假设发起了挑战；在基本上由欧洲和美国组成的所谓的“西方”，这种挑战尤其显著，因为西方产生、发展了现代演剧学，而且针对这门学科的绝大多数研究（当然包括本研究）仍继续在西方进行。

戏剧是一种什么样的行为？戏剧在人类文化中正在扮演和已经扮演了什么样的角色？回首半个多世纪以来世界范围内关于这些问题快速变化的观点，有一点很清楚表演学的兴起为20世纪中叶的演剧学提供了各种各样的新鲜视角来观察这些问题；那时，随着对世界其他地方其他文化中类似戏剧活动的了解和兴趣不断扩张，以欧洲为中心的演剧旧模式日渐不合时宜。20世纪60年代出版的著作中最有影响力的一部是托马斯·库恩的《科学革命的结构》，库恩在书中认为，科学领域并非以线性和前后一致的方式发展，而是循着一组特定的假设，这套假设随着时间的推移会越来越难以容纳新的数据。最终，旧体系的压力如此之大，以至于通过库恩所谓的著名的“范式转移”，产生出新的理解和分析策略来更好地容纳新数据。库恩的概念迅速传播，很大程度上要归因于那时很多知识领域因为各种各样的原因都在经历或将要经历这种重大的转向。

认识演剧就是其中一个领域，那时演剧仍然遵循着这门艺术的悠久传统，这种传统不仅基于文学文本，也基于来自极有限几个国家的作者所创作的特定且确立已久的文本经典汇编。20世纪60年代也目睹了对这种排他性的严肃质疑，这种质疑是以抨击所谓的“经典”这种形式展开的。19世纪末演剧作为一个独立的研究领域出现在西方之时，这门新兴的学科显然并未挑战由文学家业已建立起来的经典。演剧学继续赋予经典文本以特权，这些经典作品几乎清一色都是西欧剧作家（如莎士比亚、席勒、莫里哀和易卜生）的作品，再加上一些美国和俄国剧作家（如奥尼尔、米勒和契诃夫）的作品，几乎全然置世界其他区域（除了印度梵剧和日本文乐与能乐等极个别的代表性例子）于不顾。新演剧学学者与研究戏剧文学的学者分道扬镳，把研究方向从这些剧作家作品中的意象、主题、人物和结构转移到表演的各种条件上，即作品如何表演、如何搬上舞台、演出在何种物理空间中展现。然而，供“剧场”演出的实际作品没有变，即为数不多的文学品质得到公认的作品，其作者绝大多数都是欧洲人而且是男性。

然而，20世纪晚期，像他们那些从事不同欧洲语言的文学研究的同道一样，演剧学学者除了研究公认的经典著作外，还对经典得以产生和维持的动态过程进行研究。渐渐地，他们意识到，经典远非经由抽象的

艺术卓越性这一客观和不变的标准筛选出来的，而是有时候有意但更多是无意地被人为建构出来的，为的是在一种自我创造和自我辩护的体系中展现某些群体（某个社会阶层、某个种族、某个民族、某个性别）的优越性。对经典体系（尤其是戏剧内）发起的第一次意义重大的挑战来自女性主义学者，她们攻击经典作品，但随后便意识到经典模式并不适用于20世纪晚期的戏剧，因为那时的戏剧寻求把自己重新定义为一个全球性的研究和制作领域，而不仅仅是在那以前的基于欧洲的戏剧现象。

这里，我们早已习以为常的经典模式再一次出了问题一种新的、更加全球性的思维将非西方戏剧置于人们的视野下；然而经典中来自大量非西方戏剧的范例却少之又少。旧欧洲的高雅艺术模式几乎把所有的非西方戏剧一概视为更加低级原始的形式，而这样的形式在西方早就得到更充分、更艺术的发展，或者一律看成是丰富多彩充满异国情调的文化活动，较之戏剧学家，人类学家和民俗学家对这样的文化活动更感兴趣。除此之外，旧欧洲的高雅艺术模式对非西方戏剧的讨论几乎提不出任何研究方法，这在很大程度上是因为作为首要的艺术研究对象，文学文本（这个现象在“演剧与戏剧文本”的章节中有更详细的讨论）以及文学文本（特别是原汁原味的文学文本）的个别演出在西方历史上享有特权地位。这必然扭曲或排除了对很多确实也拥有这样的文本或历史导向的非西方传统严肃的研究兴趣。

旧欧洲高雅艺术模式的局限性也不限于欧洲以外的戏剧传统及其具体演示。针对所谓西方戏剧的研究本身也受到严格的限制。即使考虑的是名副其实的经典戏剧作品，如从一场演出到另一场演出，甚而是经历了一遍又一遍复排重演的文本流动性等重要戏剧表现，基本上也被坚持把戏剧作品看作与业已确立的文学文本有着一样机理的传统所忽视；在这样的传统中，文学文本就像一幅画或一件雕塑，并不随着时间的流逝而发生变化。结果，观众的角色和每次特定演出的社会环境也都被忽视了。当然，更进一步地说，大众戏剧或任何经典之外的作品，即便是出自欧洲传统，也基本或完全被忽略。只有在能被视为体面文学戏剧的素材“来源”等极少数情况下，它们才会得到关注，如意大利即兴喜剧之于莫里哀的喜剧，以及很多其他诸如此类的情形。

传统演剧学内的这些局限和束缚，到了20世纪晚期变得如此显而易见，如此问题重重；很清楚，是时候对此做出回应，对这个领域的方向做重大调整了。简言之，需要在何谓戏剧的西方式理解上来一次库恩所谓的“范式转移”。表演学为这样的转移提供了重要机制，即将戏剧的概念置于一个更加全球化和更民主的视野下进行审视，将戏剧的焦点从戏剧文本转移至戏剧表演整个事件上。在戏剧表演的整个事件中，搬演剧本仅是其中一个部分，并且在有些情况下甚至不是不可或缺的一个部分。

我们不妨把这样一些重大的转移描述为表演促进演剧更加国际化、民主化和语境化。

国际表演

尽管与其特定的文化关系紧密，世界剧坛的一个重要部分从不缺乏国际因素。流动的个体演员和剧团的历史可以追溯到欧洲和亚洲的古典时代。文艺复兴时期和巴洛克时期，即兴喜剧剧团的巡回演出织起了一个遍及欧洲的网络，交通条件的改善使得全世界都能欣赏到19世纪晚期伟大演员和20世纪早期伟大剧团的演出。随着通讯和交通的改善，这一进程贯穿了整个20世纪。到了20世纪60年代，很多关心戏剧的人都会赞同，TDR这份有影响的期刊对国际剧坛越来越多的关注反映了学界日益增强的国际意识。那时，唤醒盎格鲁——撒克逊，特别是美国戏剧研究者的国际意识，便意味着使他们离开自己的戏剧传统去研究像阿尔托和格洛托夫斯基这样的艺术家。但TDR在后期却超越了传统的以欧洲为中心的模式，而涉足像拉丁美洲和亚洲这样的世界其他地方。这样，正如这份期刊在那个时期常常做的，TDR总体上反映并且引导了西方戏剧学界在这个问题上新的重大关切。在接下来的二十年里，谢克纳逐渐形成了他的表演理念，这些表演理念深受他对新几内亚和印度的仪式及其他表演活动研究的影响。无疑，即使没有TDR所施加的特别影响和表演学的兴起，这些年来文化的日益全球化也会使得人们愈加关注世界各地的演剧实践，但同样不可否认的是，表演学内产生的敏锐视角和研究策略不仅强化而且也深刻地影响了表演国际化的趋势。

在克服影响发展对戏剧的更加全球化的理解和欣赏的障碍时，把焦点集中在表演上至关重要。这个问题是由成功的殖民主义带来的。殖民大国——特别是最终将全球很多地方纳入其殖民地的英国、法国和西班牙——扩展到哪里，哪里就会将欧洲文化模式，包括戏剧模式，强加于殖民地的艺术家，或至少使他们将欧洲模式奉为优等模式加以模仿。先前的本地大众娱乐或欢庆活动形式则被视为落后或无足轻重而统统遭到忽视。结果是，举个例子，欧洲和阿拉伯的戏剧史一般仍然认为戏剧之于阿拉伯世界一直是陌生的，直到1847年贝鲁特上演了莫里哀风格的戏剧作品它才被引入阿拉伯世界。这样的论调置数个世纪的公众表演（说书、傀儡戏、喜剧小品等）于不顾，只因为这些表演不符合标准的19世纪欧洲的戏剧观。类似的情形在世界上比比皆是。这样，多亏了殖民主义，研究非洲、南亚和东亚、中东及拉丁美洲戏剧作品的学者不用离开欧洲传统那套舒适熟悉的模式，便可以自诩他们进行的是国际性的研究，而殖民地的学者却在所有这些领域中亦步亦趋地仿效他们，这种情况直到最近还是如此。

后殖民戏剧的兴起对这些习以为常的种种假定发起挑战，而表演学则为演剧学者提供了一条路径来跳出这些假定，研究那些并不遵循标准的欧洲戏剧模式，却给予社会同样丰富和复杂体验的文化表达类型。

西方标准之外的很多表演传统并不将文学文本置于表演经验的核

心。于是，演剧不再被视为既有文学作品的体现，而被看成是一种文化和社会活动，以及一种特别的体验，表演所提供的这一转向带来的是摆脱传统束缚的令人畅快的自由（图8）。与此紧密相关的自然是欧洲高雅文化传统观念以及经典的核心地位的消解。这两者严重阻碍了人们理解和评价来自其他文化的表演活动，也阻碍了人们对所谓西方国家自己的大众文化中很多非文学性戏剧表演活动重要性的认识。最后，不将演剧视为一件孤立的艺术品，而是一种体现在文化过程中的经验，表演学对这种创新性的思考方式做出了非常重要的贡献。杰拉尔德·欣克尔1979年出版了《作为事件的艺术》，这是一部阐述这种转移的重要著作。欣克尔声称，把文学或绘画这样的艺术中演变出来的分析策略应用于表演艺术，妨碍了对表演艺术的正确理解。当然，主要的区别是表演，认识表演就势必要将分析从一个感知对象转移到经历中的一个事件。



图8 印度喀拉拉邦泰扬（Theyyam）仪式

尽管欣克尔既非戏剧研究学者，也非表演研究学者，而是一位哲学教授，他的洞见与这十年间谢克纳在发展他的表演理念时所阐述的观点却全然一致。谢克纳在发表于1973年的文章中对戏剧文学、脚本、演剧和表演一一加以区别说明，人们可以从中看到谢克纳与欣克尔对表演的认识是如何的接近。在这篇文章中，谢克纳把戏剧文学定义为原本为剧作家创作的文本；脚本是特地为某一场特定演出从那个文本中创作出来的形式；演剧为表演者搬演脚本的手势和身体动作；而表演则是（如欣克尔所见）包括观众、演员、技师——所有身在现场的人——的整个事件。研究视角从作为对象的戏剧表演转移到作为事件的戏剧表演上，这种转移隐含在对表演的强调中，在后来的演剧学中一直发挥着极其重要的作用。

这样，演剧与表演之间日益共有的隶属关系，特别是涉及学科方面的隶属关系，远远超越了对“行为艺术”的兴趣，这一十分狭隘的活动类型兴盛于20世纪晚期，但此后便江河日下。它也超越了这两个术语在现代更为核心的联系。这种联系坚持认为，在舞台上搬演戏剧作品，即戏

剧作品的演出，对理解演剧是至关重要的。20世纪60年代发展起来的表演观念对演剧和表演之间的关系补充了一个认识如果视演剧为一种见诸很多文化的特别的人类活动，就必须把它置于各种各样的表现形式中，并与其他相关的文化活动（如仪式、节日庆典、公民游行示威、舞蹈、傀儡戏、马戏和说书）联系起来加以考察。表演为演剧提供了观察人类活动的视角，这样的视角使得表演能够不受19世纪末欧洲及其文化卫星国的一种特别的文化活动模式的限制，而是对全球性思考下的演剧持开放态度，这在一个日益紧密相连的世界里愈发重要。

第五章 做戏人

戏剧及其艺术姐妹歌剧最重要的区别性特征之一就是其创作涉及的各种各样的人。人们通常将一件艺术品看作单个艺术家（诗人、画家、建筑师或音乐家）的创造，但尽管剧作家一般（虽然并不总是）都是独立创作，当他/她的戏剧作品转换成戏剧表演时，却需要一整个团队的协助。本章中，我们将考察剧作家之外的其他参与者所扮演的角色，以及他们在历史上不同时期和世界上不同地方对戏剧表演所做的贡献。

演员

对几乎所有的戏剧表演形式而言，演员显然都是最重要的贡献者。如果我们再次回到埃里克·本特利给戏剧所下的基本定义“A扮演B而C在旁观”，我们或许会注意到这不仅是对戏剧的定义，也是对表演艺术的定义。当一个人站在他人面前假扮某人或某物之时，表演和剧场瞬间就形成了。在这个最基本的形式中，演剧甚至不需要众人的创作；单个的艺术家——演员，就如同画家或诗人一样，直接当众呈现自己的创作。当然，通常情况下，这位演员会得到很多其他艺术家的辅助。有为他提供服装、设置布景的设计师，有为他提供台词的剧作家，有将他置于一个特别的概念世界中的导演，等等。我将依次讨论他们的贡献，但显然得先从演员说起。

有证据表明，表演可以追溯到最初的人类文明。法国三兄弟洞的墙壁上发现了一幅神秘的图形，一般认为，这幅通常被叫作《巫师》的画描绘了一位身穿鹿皮、头戴鹿角的巫师或演员正扮演角色。这幅人物图画来自石器时代，大约为公元前13000年（图9）。亚里士多德认为戏剧诞生于一位名叫泰斯庇斯的演员走出酒神颂合唱队来扮演一个具体人物的时候。为了纪念他，演员在西方仍常常被称作“泰斯庇斯”。尽管合唱仍然是古希腊戏剧的一个重要组成部分，演员相对的重要性却稳步提升。公元前5世纪，埃斯库罗斯增加了一个演员，这样便有了不涉及合唱的对话；索福克勒斯又增加了第三个，但整个古典时期就没有再增加了。起初，剧作家自己扮演剧中的主角，但到公元前5世纪末，所有的三个角色都由专业演员扮演。



图9 法国旧石器时代三兄弟洞壁上着装的演员

男演员不仅演男性角色，也演女性角色，但总体上古希腊戏剧基本无关乎现实主义。所有的演员都穿着夸张的戏服，戴着大面具，脚蹬高底靴，给人以一种大于真人的印象。穿戴传统戏服和面具表演的习俗传入罗马戏剧，延续到古典时代晚期的罗马哑剧。面具与这门艺术之间的联系非常紧密，悲剧和喜剧面具的一种风格化表现今天仍然是戏剧的标准象征。

亚洲最早的一种重要的戏剧形式即梵剧不使用面具，但是从梵剧传统中演变而来的较晚的几种舞剧却普遍使用面具。演员有男有女，来自宗教团体，扮演僧侣和庙堂侍者。到了11世纪，女人只在寺庙内表演，而男人则可以在寺庙外表演。一般而言，从中世纪开始，欧洲戏剧逐渐变得更加强调现实，诸如面具和舞蹈这样的形式元素逐渐消失（例外的是某些宫廷演出的盛大场面和幕间节目，以及传统上部分佩戴面具表演的意大利即兴喜剧）。然而，至少直到殖民时代，世界上大多数地方的戏剧表演常常与仪式紧紧地联系着，还与这些形式元素在总体上有着密

切的联系，表演艺术也是如此。面具表演的传统保存在能乐以及像朝鲜“假面剧”（*Talchum*，字面意思是“面具舞”）这样的戏剧形式中。其他形式的戏剧中，如歌舞伎或印度南部的“卡塔卡里”舞剧，面具一样精致的装扮传达出相似的印象，这种印象又因装饰华丽的传统戏服得以加强。西非，特别是尼日利亚，拥有重要的头戴面具的舞蹈戏剧传统；拉丁美洲，特别是墨西哥和危地马拉也有这样的戏剧传统。

尽管欧洲中世纪不乏女性登台表演的情形，但直到16世纪中叶的西班牙和意大利、1600年左右的法国以及1660年王政复辟时期的英格兰，女性上台演出才变得司空见惯。在那以前，特别是在莎士比亚戏剧中，女性的角色都是由男孩和年轻男子扮演的。如同今日我们在伦敦重建的环球剧场所看到的那样，这种做法现代还不时地在搬演伊丽莎白时代的作品时重现。然而，现实主义在西方剧坛的支配地位从17世纪起就一直强化按男女性别分配角色的做法。但也有显著的例外，如女扮男装的“马裤”角色，自女性首次登上英国的舞台，这样女扮男装式的反串一直都很流行，特别是在英格兰；此外还有男扮女装的各式各样的反串。这两种反串，当然都是近来戏剧中性别研究的一个重要组成部分。

很多时代很多文化中，演员都是独自表演，但更普遍的是，他们是作为一个演出团体或一个剧团的一部分出现的；大多数这样的演出团体在长时间内一直都是比较稳定的，直到近代才有所变化。有些情况下，尤其是文艺复兴时期游动的即兴喜剧剧团，它们是由一个家庭或家族成员组成的。这种构成一直是剧团组织的标准模式，这种模式直到19世纪晚期才有所变化。那时，像莎拉·伯恩哈特这样的著名演员发现临时加盟出价高的剧团在经济上更加有利。如今，尤其是在美国，演员们仍然长期合作的剧团在演剧界已经是凤毛麟角了。大多数情况下，演员们被召集起来搬演一部戏，演完即分道扬镳。

这破坏了传统的师徒传承的演员培训体制（这样的体制仍见于世界绝大多数地方），严重削弱了美国演员教育和就业系统的稳定性。老牌剧团的另一个效果是可以鼓励演员在各种不同的戏中重复扮演某些类型的角色和表演某些类型的关系，这样某个演员就会出演诸如天真无邪的少女或仁慈宽厚的老大爷这样一类“专演角色”或“业务领域”。很多剧作家都是围绕着这类人物及其之间的固定关系来创作剧本，这种情形一直持续到19世纪。

然而，随着浪漫主义时代的来临，以及个体艺术风格的相互竞逐，循规蹈矩的旧体制开始瓦解。浪漫派演员不仅因为感情丰富而著称，还因为他的不可预测性，以及愿意以非常不落俗套的方式来诠释像莎士比亚作品中的传统人物角色而名扬天下。虽然18世纪的演员，比如日本古典戏剧舞台上的演员，因为把激情和情感力量赋予传统表演风格而备受赞誉，浪漫派演员却致力于通过独创而别出心裁地获得这些舞台效果。

无独有偶，18世纪末欧洲的理论家第一次开始思考情感在表演中的作用。只要表演还被视作主要是有效地重复约定俗成的手势、语调和身

段，就不会产生这种思考。德尼·狄德罗以他著名的“悖论”极好地宣示了他在这个问题上的立场，这个“悖论”即最好的演员不怎么感情用事，而是掌握了恰如其分地模仿情绪的技巧。而浪漫派演员却致力于将表演建立在真情实感之上。用“脑”演和用“心”演这两个针锋相对的立场从此一直在西方表演理论和表演培训中回响。最积极地鼓吹演出中要调动情感的无疑是19世纪末莫斯科艺术剧院的导演——康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基。他倡导的演员“活在角色中”的概念是美国“方法派”表演的滥觞，后者成为演员诠释主导了西方20世纪剧坛的现实主义戏剧所使用的重要方法。

尽管在现代，受欢迎的演员获得了极高的曝光度和社会地位，然而在历史上大多数时期和世界上大多数地方，他们的社会地位低下，生活漂泊无定。当受到君主和其他统治者的庇护时，他们充其量也只是充当一种宫廷官吏，对皇室主人言听计从，但更多时候他们生活在社会的边缘。歌舞伎开始的时候实质上就是妓女的展演，女演员常常被合理或不合理地怀疑从事这一行业。西方教会几乎从一开始就对表演这一行持怀疑的态度，还常常禁止演员领圣餐或参加宗教活动。直到19世纪，演员这一职业才在欧洲获得社会的普遍尊敬。即使在今天，无论男女演员，不管他们声名多么显赫，对大多数公众来说，他们身上仍然散发着一种淡淡的波西米亚人的气质。

这些迷人、神秘、善变又性感的人物——演员，他们以某些方式入木三分地反映出我们自己，又以其他的方式不可思议地表达异类，正是他们的冒险和互动一直以来都支撑着戏剧舞台。

傀儡

本书独辟一节专门讨论傀儡戏，对此西方读者或许会觉得奇怪，但是如果我们仅仅考虑真人的表演，那就会置世界剧坛的一个非常重要的组成部分于不顾。世界上找不到任何一个地方不存在意义非凡的傀儡戏传统；在亚洲，傀儡戏的重要性与真人表演戏剧的重要性不相上下。各个部分由线绳调动的动物形玩偶和人形偶在埃及和印度河流域已有所发现，它们可以追溯至公元前2000年以前，可能是用来讲故事，也可能不是。然而，用于讲故事的无生命人偶的最早记录来自公元前5世纪的希腊，这也是希腊真人剧场的全盛期。玩偶一般是陶制的，用线绳操控。三个世纪后，印度南部记载了泰米尔木偶表演。世界上大多数的木偶都是由一人操纵的，多数是用线绳从上面牵引，或是从下面用杖头或其他支撑物操控。显著的例外是日本的文乐，文乐中每个大型人偶都是由三名身穿黑衣、现身舞台的傀儡戏表演者操纵，他们一人控制人偶头颅和右臂，第二人控制左臂，第三人控制腿脚。

从上面由线绳操控的木偶到1600年左右才开始在意大利被叫作“牵线木偶”，尽管在此三个世纪前意大利和法国就有表演牵线木偶戏的记载。早在13世纪，西西里就有改编自中世纪游吟诗的木偶戏（*Opera dei Pupi*）的演出，这个传统一直保持到今天。很多人认为早期意大利的即兴喜剧深受西西里木偶戏传统的影响，而即兴喜剧后来又启发了英国偶戏人物潘趣，这一人物有记录的首演是在1662年，从此它便在英国文化中占有显著地位。尽管欧洲向来都有很多其他形式的木偶戏表演而且至今不衰，牵线木偶这种形式却一直占据着主导地位。14世纪末，乔叟注意到木偶在英格兰的使用，这些木偶表演到了伊丽莎白时代便成为贵族家庭聚会和游艺集市上共有的一项娱乐活动；最值得一提的是，这些木偶表演为本·琼森于1614年创作的《巴托罗缪市集》中的一个重要场景提供了依托。

尽管很少得到传统戏剧学者的高度关注，牵线木偶从来都是欧洲戏剧的一个重要组成部分。18世纪英格兰最流行的戏剧表演便是木偶戏《潘趣与朱迪》，这台木偶戏还被成功地输出到欧洲大陆和美洲。牵线木偶歌剧在中欧极受欢迎，这个传统今天仍然被充满敬意地保存在1913年建成的萨尔茨堡牵线木偶剧院里。

英格兰木偶戏中潘趣这个人物的原型是意大利喜剧人物普尔奇内拉，也是法国喜剧人物波里希内儿的原型。波里希内儿于1804年首次闪亮登场，可是其光芒很快就被另一部牵线木偶戏中的吉尼奥尔所遮蔽，后者在法国受欢迎的程度很快就媲美英格兰的潘趣。到了19世纪末，象征主义理论家和剧作家推崇牵线木偶，将其视作一个能够比奉行个人主义的人类演员更深刻地探寻世界潮流的抽象人物，而且这些人物还完全处在导演的掌控之中。作为剧场人物，导演完全掌控演出的方方面面，

这是象征主义理论的一个重要组成部分。早在1810年，德国浪漫主义文学家海因里希·冯·克莱斯特就在他的一篇著名论文中表达了牵线木偶相比演员在剧场上的优势，爱德华·戈登·克雷在其1908年发表的《演员与牵线木偶》一文中更是大肆宣扬这种优势。20世纪欧式的牵线木偶仍然是欧洲大陆剧坛的一个重要戏种，而且还传播到澳大利亚那样遥远的地方。

在东亚和中东，傀儡戏的主导形式并不是牵线木偶戏，而是影戏。影戏使用的是从下面操控的二维傀儡，背光投射到半透明的屏幕上形成影像。影戏据说源自中国公元前1世纪的汉武帝时代，在后来的朝代以及13世纪征服中国的蒙古人所建立的王朝中一直都是一种重要的艺术形式。蒙古人后来把这种艺术形式带到他们扩张的帝国的其他地方，最重要的是带进中亚和中东地区。

直到近现代，印度还盛行着影戏，这个传统很可能最初是从中国输入的。但今天影戏的重镇却在东南亚，那里的影戏艺术要么源自印度，要么源自中国。马来西亚、柬埔寨和泰国都活跃着影戏表演，但最著名的莫过于印度尼西亚的“哇扬”皮影戏。“哇扬”皮影戏剪裁别致、修饰精美的人物是东南亚戏剧的象征，与作为西方戏剧象征的希腊面具一样闻名遐迩。

影戏发展的另外一个重要地区是中东。学者们一致认为，16世纪影戏从埃及被带到土耳其，继而从土耳其传遍奥斯曼帝国全境，形成了一些至今仍然盛演的影戏传统，其中最重要的是土耳其的“卡拉格兹”皮影戏。但关于这种形式是如何在埃及发展起来的则是众说纷纭。联想到古埃及的陶偶，有些人主张埃及影戏是在没有亚洲影响的情况下独自发展起来的，而其他人则注意到早在5世纪就有阿拉伯商人活跃在印度尼西亚，因而认为埃及影戏是从世界这个地方引进的舶来品。无论如何，埃及在10世纪就已经形成了成熟的皮影戏，并在数个世纪内一直是埃及戏剧的最重要形式。13世纪末，埃及剧作家伊本·达尼亚尔为这种戏剧形式创作了一些中世纪最为成熟的剧本。

尽管木偶戏和影戏是傀儡戏最常见的两种基本形式，在世界上数十个具有强大傀儡戏传统的国家还发现有很多种不同的形式，从如布偶一样深刻地影响了美国电影、戏剧和电视的掌臂偶到充满异国情调的泰国水傀儡，不一而足。泰国水傀儡表演看起来是在水上进行，但操纵却是在水下通过杖头进行的。傀儡及傀儡操纵师一起在世界剧坛中持续扮演着重要的制作人的角色。

设计师

可以推测，演员最早是在露天里表演，后来在挂着布幔的灰色背景前表演，再后来在比较灰暗的建筑背景前表演，就如同我们在梵剧的舞台上或希腊和罗马的古典剧场中所看见的那样。根据亚里士多德的说法，装饰灰色背景早在索福克勒斯时代就开始了。亚里士多德断言，索福克勒斯“发明了布景绘画”。然而，设计师直到文艺复兴时期才作为重要的戏剧艺术家出现在西方。那个时期，先是意大利，然后是法国和其他地方的宫廷，鼓励剧场内外布置富丽堂皇的场景，以炫耀他们的财富和权力。像列奥纳多·达·芬奇这样重要的艺术家为这些剧场设计场景，设计师在戏剧活动中的贡献常常远超演员。

英格兰宫廷豪华奢侈的假面舞表演也同样如此；文艺复兴时期在欧洲大陆的影响下，这种娱乐表演在英格兰宫廷中大行其道。英格兰第一位舞台设计师伊尼戈·琼斯与剧作家本·琼森就谁的艺术在这些表演中更为重要发生了一场著名的争执，而演员却基本上被忽视了。同时期莎士比亚的作品却没有出现这样的问题，因为莎士比亚的作品是为公共剧场而作，而公共剧场的背景基本都是朴素的，不需要布景艺术家设计背景。

总体上，新古典主义的话剧也还是如此。17和18世纪，欧洲目睹了布景设计的繁盛，但这主要是为歌剧、宫廷表演或只是为华丽的雕刻艺术作品而创作的。这些设计集中地体现在壮观的巴洛克艺术中——令人叹为观止的几乎完全是建筑学意义上的精美构图，并以鲜明突出的多点透视取代文艺复兴时期的一点透视。意大利的比比恩纳家族以及与他们联手的加利家族是哈布斯堡王朝各宫廷最受欢迎的设计师，在两个世纪里都在欧洲设计界占据着主导地位。

因其传统的基本不变的舞台，日本能乐并不真正需要设计师来设计布景，可是歌舞伎和文乐在18世纪却日益诉诸视觉场面和精巧的设计，视觉效果和精巧设计遂成为歌舞伎和文乐剧场体验的一个重要组成部分。然而，与这种表演场面相关的重要人物却不是设计师，而是剧作家自己——江户时代的中村伝七和今井省三。

浪漫主义为欧洲剧坛带来了一种全然不同的风格；不同于巴洛克艺术设计，浪漫主义不仅对话剧产生了深刻的影响，也深刻地影响了歌剧。菲利普·詹姆斯·德·卢泰尔堡是浪漫主义舞台设计的代表人物，他没有像比比恩纳家族的设计师那样受过建筑学的训练，却接受过风景画的训练。他在伦敦与杰出的演员大卫·加利克合作，不仅把更加自然的场景引入剧场，还引发了业界对情绪和氛围的新的兴趣。他破天荒地使用最新发明的具有管状灯芯的灯头来帮助取得这些剧场效果，因此他也可以被视为第一位舞台灯光设计师。

布景设计师在19世纪早期的戏剧和歌剧界声名鹊起，他们创设新颖的浪漫派风格的视觉场面，如米兰斯卡拉歌剧院里亚里山德罗·圣奎里科所制作的火山喷发的著名场面，或像巴黎皮埃尔·西塞里的旋转楼梯和幽灵般的回廊这样的宏大制作。与西塞里合作的亨利·迪蓬谢尔等舞台机械师，也在此时因为在协助剧场制作中发挥重要作用而崭露头角，后来还不时被列入一场戏剧演出的主要艺术家之中。19世纪30年代，查尔斯·基恩在莎剧演出的细节中展现的历史主义继续影响着19世纪后期的宏大场景，并在亨利·欧文和比尔博姆·特里导演的戏剧中达到登峰造极的程度。所有这些顶级导演都与许多设计师合作，常常为同一部戏设计出不同的场景。

尽管戏装从戏剧这门艺术诞生以来就一直是演员演出的一个组成部分，但直到19世纪戏装设计师才被普遍认为是整体演出的一个重要的贡献者。詹姆斯·普兰谢是奠定戏装设计师在戏剧表演中重要地位的首要人物之一，他说服查尔斯·基恩相信基于史实装扮演员的重要性，这样的着装传统始于1842年基恩执导的《约翰王》。

针对这样精心修饰打扮的现实主义追求，20世纪初出现了重大的反对声浪，反对者倡导一种更为简洁、更能唤起情感的“新舞台艺术”风格。领导这场运动的是瑞士人阿道夫·阿皮亚和来自英格兰的爱德华·戈登·克雷，他们的著述和设计使布景设计师在20世纪取得新的声望。美国的罗伯特·埃德蒙·琼斯或乔·梅尔齐纳、德国的卡斯帕·内尔或维尔弗里德·明克斯、英格兰的莫特利或约翰·奈皮尔、俄国的亚历山德拉·埃克斯特等设计师与他们合作的演员和导演一样声名显赫。

20世纪末，像来自美国的罗伯特·威尔逊、捷克斯洛伐克的约瑟夫·斯沃博达、波兰的耶日·格洛托夫斯基、德国的安德烈亚斯·克里金伯格这样的艺术家，不仅都是著名的设计师，也是同样著名的导演。

自从以阿皮亚为首的新舞台艺术的创建者坚持将灯光置于剧场核心位置以来，灯光设计师就被认为是创造现代剧场的又一个重要的参与者。尽管音响自戏剧这门艺术诞生以来一直都是戏剧表演的一个部分，第一位被指定为音响师的却是丹·杜根，他于1968年被位于旧金山的美国音乐戏剧学校（American Conservatory Theatre）任命为音响师。今天，音乐剧和话剧都照例将音响师列入主要艺术家中，负责设计、安装、调试听觉效果。随着剧场越来越多地运用其他媒体，经常还会有其他人士参与其中，特别是像影片放映员、录像录影艺术家、傀儡操纵师和数字音像效果制作人等参与创设剧场视觉环境的人。今天，剧场设计师们可以组建一个庞大的创作团队。

导演

由于戏剧表演一般需要若干艺术家协力工作，通常就需要有人来协调工作。这个人就是导演。在具有牢固确立起来的表演传统的戏剧中，如日本古典能乐和歌舞伎，不必非得有这样的人手来协调。除此之外，导演是不可或缺的。古希腊戏剧表演中，导演的功能是由剧作家承担的。那样的做法常常为历史悠久的戏剧传统所仿效，在这样的传统中，剧作家、演员和戏剧团体之间时刻保持联系，如19世纪法国的喜剧界。有时候，剧作家不仅当导演，而且还担任主演，这种情况以埃斯库罗斯和莫里哀最为著名。梵剧以及与梵剧相关的印度戏剧里面有一个类似的人物叫*sutradhara*，字面意思是“提线人”，这个名字显然指涉的是牵线木偶戏。这个人物策划祈祷和开场仪式，并出演开场戏和框定场景戏，但也同时充当演出的总务和总经理。

从即兴喜剧时代起一直到19世纪，流动剧团一般的惯例为首席演员（即剧团团长）也是导演。类似的角色是演员兼剧务，这样的角色出现于16世纪晚期，今天偶尔还可以看到，如某个明星演员组建自己的剧团并在自己的剧场里演出的情形。欧洲19世纪绝大多数杰出的演员，如亨利·欧文和莎拉·伯恩哈特，就是集表演与剧务于一身。

在20世纪初期的西方戏剧界，总的来说，演员兼剧务这种体制为现代的导演所取代。导演监管表演所有方面的事务，时不时地还充当设计师，但一般情况下导演既不登台演出，也不从事设计工作。这个岗位的模式是在19世纪的德国由像歌德和乔治二世即萨克森——梅宁根公爵这样的艺术家建立的，到了20世纪初，再经过德国的马克斯·赖因哈特、美国的大卫·贝拉斯科，以及以康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基和弗谢沃洛德·梅耶荷德为代表的伟大俄国革命一代等艺术家们的实践得以完善（图10）。



图10 大卫·贝拉斯科与他的舞台设计师和技师在一起，1912年

同时，像英国设计师爱德华·戈登·克雷这样的理论家们提出了导演为剧场主导艺术家的概念，为其提供了观点统一性和整体性，就像理查德·瓦格纳所描述的那样，是一件“总体艺术品”（*Gesamtkunstwerk*）。这个概念在20世纪席卷西方剧场，并从西方传播到世界各地的西式剧场；结果，20世纪常常被称为“导演的时代”。虽然在20世纪前的几个世纪里，最负盛名的戏剧艺术家都是集编剧、表演，偶或舞台设计于一身，但20世纪晚期最有名望的戏剧艺术家大多是导演，如法国的阿里亚娜·姆努什金、帕特里斯·夏洛尔和戏剧生涯始于英格兰的彼得·布鲁克，德国的彼得·施泰因、彼得·扎德克和弗兰克·卡斯托夫，意大利的乔治·斯特雷勒，西班牙的诺丽娅·埃斯珀特和卡利斯托·比埃托，美国的彼得·塞拉斯和罗伯特·威尔逊，巴西的奥古斯都·波瓦，以色列的尤里·廖比莫夫，日本的铃木忠志以及波兰的耶日·格洛托夫斯基。由于国际旅行的便利，他们当中很多人在全球各地和在自己的国家一样有名。

现代导演常常不仅仅只是协调其他艺术家的工作，而且自己就是创造性的艺术家，经常对过去的作品进行迥异于传统的诠释。德国人把这种趋势称为“导演剧场”（*Regietheater*）；这种趋势一般可以追溯到二战之后的维兰德·瓦格纳，他根据视觉设计师阿道夫·阿皮亚的建议，以高度反传统的简约主义和抽象的舞台设计上演他祖父理查德·瓦格纳的作品。

传统主义者经常攻击“导演剧场”导演的随心所欲，但这样的作品仍然主导着欧洲大陆剧坛，特别是德语国家的剧坛，而英格兰和美国的导演总体上却沿袭着20世纪比较传统的导演方法。显著的例外是乔安娜·阿卡赖提斯或罗伯特·威尔逊那样的导演，他们只在二三流剧场或国外追求自己的事业。结果，人们在言谈著述中讲到英格兰或美国的戏剧演出时，谈论的都是演员；不像在德国，导演一般处于主导地位。

观众

发现本书把观众置于“做戏人”一章中，读者或许会有些诧异，因为演剧通常指的是一群“艺术家”为观众“做戏”。回想本书在开头引述的埃里克·本特利给戏剧所下的那个简短的定义“A扮演B而C在旁观。”虽然这个简略表达式的确涵盖了世界范围内形形色色的戏剧表演，但是其中所含的完全被动的观众这一前设条件却绝非普世性的。西方所设想的演剧大体上就是戏剧在舞台上完成并作为一件制成品呈现给观众，而观众只是吸收呈现给他们的东西。这样的设想随着现代现实主义戏剧表演的兴起而得到强化，现实主义的戏剧表演通过将观众席变暗以及一般不鼓励观众对表演做积极回应（除非发出笑声或偶尔鼓掌外）来强调观众的被动性。

很多非西方的传统顾及并且确实期待观众更加主动的参与。南非的一位当代演员昌塔尔·史尼曼，将观众的高度参与称为非洲戏剧表演总体上的一个主要特征，他的这一断言在卢旺达的霍普·阿泽达、喀麦隆的蒙普·夸楚、纳米比亚的弗雷德里克·菲兰德、赞比亚的切拉·齐拉拉等艺术家的剧作里得到明证。阿拉伯世界传统的“街头表演”（halqa，因观众在街头围成一圈观看演员表演而得名），观众同样高度地参与其间。这在摩洛哥的塔伊布·萨迪基及叙利亚的萨达拉·万诺斯等当代剧作家的作品中得到体认，他们利用传统“街头表演”的观众参与创作了现代剧本。在巴西，极具影响力的戏剧艺术家和理论家奥古斯都·波瓦发展了各种各样使观众直接参与表演的策略，这些策略总带着某个社会政治学的目标。其中最著名的莫过于20世纪70年代兴起的论坛剧场，影响遍及全世界。论坛剧场的观众转换成波瓦所谓的“观演者”，他们被鼓励接管正在上演剧本的创作过程。今天，相似的策略在很多国家从事政治活动的剧团中被广泛采用。

20世纪后期戏剧表演的一个重大理论转变也明显改变了西方传统的关于观众的看法。这一转变就是接受理论。20世纪60年代，德国理论家沃尔夫冈·伊瑟尔和汉斯——罗伯特·姚斯在他们的著述中发展了这一理论。在戏剧领域内，这个理论坚持认为，观众绝非被动的接受者，而是积极地参与意义的创造，他们所创造的意义也绝非必然是艺术家自己本想要表达的。如此一来，戏剧表演是由演员和观众共同创作的；事实上，作为合作人的观众会和演员及其他艺术家联手“做戏”。接受理论在法国理论家雅克·朗西埃发表于2008年的一篇被广为引用的文章中得到强有力的支持，这篇题为《被解放的观众》的论文强调了观众从呈现给他们的材料中按照自己的理解创造意义的能力。

接受理论常常提及观众为共同创造者，一般而言，这时它关注的是接受的过程，以及观众个别地或集体地以迥异于艺术家想表达的方式来诠释一件艺术作品这样一个事实。当谈论某部文学作品或某一幅画时，

这种接受过程是比较清楚的，但谈到戏剧表演，却可能是一种不同的动态过程，戏剧观众在创造过程中身临其境，从而能够实际上参与其间。

这方面，奥古斯都·波瓦的论坛剧场更为极端，因为观众能够参与做戏的过程，也就是说，观众在戏剧事件本身的决定上是可以真正发挥能动作用的。20世纪末和21世纪初，这种动态以各种各样的形式出现在数量可观的实验剧场上，特别是欧洲和美国的实验剧场。有些具有强烈政治倾向的剧场紧跟波瓦模式，为观众提供事先写就的脚本，然后让观众来决定人物和剧情应该如何发展。两个重要的例子分别是印度西孟加拉邦的迦纳·梵语剧团和英国伦敦的纸板剧团。组建于1985年的迦纳·梵语剧团把论坛剧场推向印度全国；纸板剧团创建于1991年，与波瓦一样，致力于在国际上推广这些方法，在远至澳大利亚墨尔本这样的地方建立起这种形式的观众剧场。论坛剧场的演出程序也被非政治性的商业剧团采纳，比如鲁珀特·霍姆斯导演的百老汇音乐剧《埃德温·德鲁德之谜》。这台音乐剧根据查尔斯·狄更斯一部未完稿的小说改编而来，在1985年上演时允许观众自己编造故事结局，于是每晚的演出均以不同的结局谢幕。

有一种大不相同的观众互动类型，是从20世纪初俄国的实验剧场实践中产生的。其中，观众混杂于演员之间，但没有被授予塑造表演的实际权利。波兰导演耶日·格洛托夫斯基在导演《浮士德》时把观众装扮成在浮士德的餐桌旁就座的客人，在导演《考迪安》时把观众装扮成一家精神病院（这部戏的场景）的病人。受格洛托夫斯基的影响，1969年理查·谢克纳在其执导的《69年的狄俄尼索斯》一剧中，着力创造他所谓的“不是一个美学乃是一个社会事件”的戏剧表演，在表演中鼓励演员与观众的混合互动。

2000年，随着新世纪的开始，伦敦的一个新成立的剧团Punchdrunk开始为观众提供一种更加开放的机会，在所谓的沉浸式剧场中建构剧场体验。Punchdrunk在搬演以莎剧《麦克白》为灵感的《不眠之夜》一剧时获得了巨大的成功，特别是2009年在纽约再度搬上舞台后，沉浸式表演在伦敦和纽约成了一种风尚，并随后风靡世界上很多其他的戏剧表演重镇。尽管沉浸式剧场与装置艺术和沉浸式电子游戏有着千丝万缕的联系，但正如我在本书第一章中所言，沉浸式剧场来源于20世纪晚期国际剧坛上出现的特定场地剧场。尽管早期的特定场地剧场表演仅仅是将观众汇聚在传统的剧场空间之外的场所，这样的表演却仍然期待观众如同在传统的戏剧表演环境中那样保持就座的被动状态。20世纪80年代，一些剧院，特别是伦敦的剧院，开始在不同的地点上演戏剧作品，观众们得巡回于不同的地点观戏。这种剧场一般被称作漫步剧场或散步剧场，引领这种剧场表演的一直是兰开斯特的公爵剧场，这家剧场于1987年搬演了第一部散步戏《仲夏夜之梦》。

沉浸式剧场拓展了散步剧场的理念，赋予观众更多的自由来创造他们自己的体验。没有人把观众引导到某个特别的预排的场景，他们在一个很大的环境中随心所欲地徜徉漫步。废弃的工厂或仓库这样的大环境

中有很多个性化的空间，它们常常被精心装饰，里面可能有也可能没有真正的演员。大多数沉浸式演出都围绕着一个中心情节展开，而某个观众能看到多少则部分出于偶然，部分出于选择。《不眠之夜》的沉浸式演出不鼓励观众与演员互动，实际上也不鼓励观众彼此之间互动；于2011年在纽约开演的《玩偶酒吧》则鼓励这种互动——当戏剧世界里发生了一起谋杀案时，警察把观众当作证人询问。

尽管沉浸式戏剧表演依然以英格兰和美国为重镇，它却因为实验性表演的国际化而正向全球各地传播。阿根廷第一个这样的剧团“Usted Está Aqu66”于2012年在布宜诺斯艾利斯组建，这些年来澳大利亚特别流行这种形式的演出。甚至，1997年一个叫澳大利亚互动剧场的组织在布里斯班成立，2010年发展成为国际互动剧场，标志着这种形式的表演引起了全世界的兴趣。今天世界上最杰出的互动式或沉浸式剧场集团或许是于2001年在丹麦哥本哈根成立的Signa剧团，他们最著名的演出是2007年在科隆和柏林上演的《红宝石镇神谕》。其中，他们在一个假定的中立区内建起了一整座吉卜赛村庄，访客需要护照才得进入。尽管小镇就像参与表演的居民一样有一个虚构的历史，却没有文本记录。在八天不间断的表演中，观众随意来去，并可以选择任何方式与小镇的“居民”互动——聊天、闲话、调情、睡觉、吃喝。这种体验与游客在一个陌生国度的小村庄的体验相似，观众可以表演，如果愿意的话，也可以装成一个完全不同的人，跟居民或其他访客商定了什么就可以表演什么。

尽管这些不同类型的沉浸式剧场变得越来越受欢迎，世界范围内的剧场体验绝大多数却仍然体现为接近本特利定义的主动——被动——模仿的核心结构模式。然而，流行的互动视频煽起了对参与表演和干预表演的狂热，这种日益增长的狂热已经严重地改变了全世界戏剧发展的动能，并且毫无疑问将在未来几年内仍然是戏剧经验的一个重要的新成分。如此一来，观众将被视为比以往都更名副其实的核心做戏人之一。

索引

A

Aberystwyth University 亚伯大学

Abdoh, Reza 雷扎·阿卜道

absurd, theatre of the 荒诞派戏剧

actor-manager 演员兼剧务

Aeschylus 埃斯库罗斯

Akalitis, JoAnne 乔安娜·阿卡赖提斯

Alexander the Great 亚历山大大帝

Alexandrine 亚历山大诗体

American Conservatory Theatre 美国音乐戏剧学校

Anderson, Laurie 劳瑞·安德森

Angels in America （Kushner） 《天使在美国》（库什纳）

Appia, Adolph 阿道夫·阿皮亚

Apu Ollantay （anon.） 《奥扬泰》（无名氏）

Arabic theatre 阿拉伯戏剧

Argand lamp 具有管状灯芯的灯头

Argentina, theatre in 阿根廷戏剧

Ariosto, Ludovico 卢多维科·阿里奥斯托

Aristophanes 阿里斯托芬

Aristotle 亚里士多德

Arras, theatre in 阿拉斯戏剧

Artaud, Antonin 安托南·阿尔托

Association for Theatre in Higher Education （ATHE） 美国高等教育戏剧协会

Asvaghosa 马鸣

Athalie （Racine） 《亚他利雅》（拉辛）

Atellan farces 阿特拉闹剧

Austin, John 约翰·奥斯汀

Australia, theatre in 澳大利亚戏剧

Austria, theatre in 奥地利戏剧

Auto de fé （Vicente） 《信仰行动》（维森特）

autos sacramentales 神圣剧

Avignon Festival 阿维尼翁艺术节

Azeda, Hope 霍普·阿泽达

Aztecs 阿兹特克人

B

Bali, theatre in 巴厘戏剧

Bartholomew Fair （Jonson）《巴托罗缪市集》（琼森）

Bateson, Gregory 格里高利·贝特森

Beaumarchais, Pierre Caron de 皮埃尔·加隆·德·博马舍

Beckett, Samuel 塞缪尔·贝克特

Beerbohm Tree, Herbert 赫伯特·比尔博姆·特里

Beijing, theatre in 北京戏剧

Belasco, David 大卫·贝拉斯科

Bengal, theatre in 孟加拉戏剧

Bentley, Eric 埃里克·本特利

Berne, Eric 埃里克·伯恩

Bernhardt, Sarah 莎拉·伯恩哈特

Betterton, Thomas 托马斯·贝特顿

Bharata 婆罗多

Bhasa 跋娑

Bhavabhuti 薄婆菩提

Bibiena family 比比恩纳家族

Bible, The 《圣经》

Bieito, Calixto 卡利斯托·比埃托

Black Hills Passion Play “黑山”受难剧

Blackfriars theatre “黑衣修士”剧场

Boal, Augusto 奥古斯都·波瓦

Bodel, Jean 让·博德尔

body art 身体艺术

Book of Mormon, The （Stone and Parker）《摩门书》（斯通和帕克）

Brahma 梵天

Brandon, James 詹姆斯·布兰登

Brazil, theatre in 巴西戏剧

breeches roles “马裤”角色

Brecht, Bertolt 贝尔托·布莱希特

Brook, Peter 彼得·布鲁克

Buddhism and theatre 佛教与戏剧

Bunraku 文乐

Burden, Chris 克里斯·伯登

Burke, Kenneth 肯尼斯·伯克

Burma, theatre in 缅甸戏剧

Burns, Elizabeth 伊丽莎白·伯恩斯

Burton, Richard 理查德·伯登

Byzantine Empire and theatre 拜占庭帝国与戏剧

C

Caillois, Roger 罗杰·凯洛依斯

Caldéron de la Barca, Pedro 佩德罗·卡尔德隆·德·拉·巴尔卡

Calliopius 卡利奥皮乌斯

Cambridge ritualists 剑桥仪式学家

Canjun opera 参军戏

capocomico 剧团团长

Cardboard Company 纸板剧团

Cassario （Ariosto）《卡萨维亚》（阿里奥斯托）

Castorf, Frank 弗兰克·卡斯托夫

Catholicism and theatre 天主教与戏剧，见 Christianity and theatre Caucasian Chalk Circle, The （Brecht） 《高加索灰阑记》（布莱希特）

Chalk Circle, The （Li Xingfu） 《包待制智勘灰阑记》（李潜夫）

Chaucer, Geoffrey 杰弗里·乔叟

Chayefsky, Paddy 帕迪·查耶夫斯基

Chekhov, Anton 安东·契诃夫

Chereau, Patrice 帕特里斯·夏洛尔

Chester, England, cycle plays in 英格兰切斯特连环剧

Chikamatsu Monzaemon 近松门左卫门

Chilala, Cheela 切拉·齐拉拉

China, theatre in 中国戏剧

Chinese opera 中国戏曲

Chinese Orphan, The （Voltaire） 《中国孤儿》（伏尔泰）

Chomsky, Noam 诺姆·乔姆斯基

chorus 合唱队

Christianity and theatre 基督教与戏剧

Ciceri, Pierre 皮埃尔·西塞里

Claudel, Paul 保罗·克洛岱尔

Colosseum 罗马圆形斗兽场

Comédie Française 法兰西剧院

comedy 喜剧

commedia dell’arte 意大利即兴喜剧

Confrérie de la Passion 耶稣受难剧团

Confucianism and theatre 儒家与戏剧

Conquergood, Dwight 德怀特·康克古德

Constantine 君士坦丁大帝

Copeau, Jacques 雅克·科波

Corneille, Pierre 皮埃尔·高乃依

Corpus Christi Festival 基督圣体节

corrales 庭院式剧场

Cortez, Hernando 埃尔南多·科尔特斯

costumes 戏服

Craig, Edward Gordon 爱德华·戈登·克雷

Crocus, Cornelius 科尔内留斯·克劳克斯

Crowley, Aleister 阿莱斯特·克劳利

Cumorah Pageant 克谟拉巡游剧

‘cup-and-saucer’ plays “杯盏碗碟”剧

cycle plays 连环剧

D

Da Vinci, Leonardo 列奥纳多·达·芬奇

Dada 达达主义

Dafni （Peri） 《达夫内》（佩里）

dalang “大朗”

dance 舞蹈

Daniyal, Ibn 伊本·达尼亚尔

De la Halle, Adam 亚当·德·拉·阿莱

De Loutherbourg, Philip James 菲利普·詹姆斯·德·卢泰尔堡

Denmark, theatre in 丹麦戏剧

Denshichi, Nakamura 中村伝七

Dickens, Charles 查尔斯·狄更斯

Diderot, Denis 德尼·狄德罗

Dionysius 狄俄尼索斯

Dionysius in 69 （Schechner） 《69年的狄俄尼索斯》（谢克纳）

dithyramb 酒神颂

Dolan, Jill 吉尔·多兰

Dorson, Richard M. 理查德·M.道尔逊

drag roles 反串角色

Drama Review, The 《戏剧评论》，见TDR drame 市民剧

Duchamp, Marcel 马塞尔·杜尚

Dugan, Dan 丹·杜根

Duke’s Theatre, Lancaster 兰开斯特公爵剧场

Duponchel, Henri 亨利·迪篷谢尔

Duvignaud, Jean 让·迪维尼奥

E

Edinburgh Festival 爱丁堡艺术节

Egypt, theatre in 埃及戏剧

elector of Bavaria 巴伐利亚选帝侯

Eliot, T.S. T.S.艾略特

Elizabeth, Queen of England 英格兰女王伊丽莎白

Elizabethan drama 伊丽莎白时代戏剧作品

Elizabethan Stage Society 伊丽莎白演剧协会

Elizabethan theatres 伊丽莎白时代剧场

emplois 专演角色

Encino, Juan del 胡安·德尔·恩西纳

England, theatre in 英格兰戏剧

ennen “延年舞”

environmental theatre 环境剧场

epic theatre 史诗剧场

Espert, Nuria 诺丽娅·埃斯珀特

Esther（Racine）《以斯帖》（拉辛）

Etruscan revels 伊特鲁里亚狂欢节

Everyman（anon.）《世人》（无名氏）

Evreinov, Nikolai 尼古拉·叶夫列伊诺夫

Expressionism 表现主义

Exter, Alexandra 亚历山德拉·埃克斯特

Ezekial 以西结

F

Farnese, Teatro 法尔内塞剧院

Faust（Goethe）《浮士德》（歌德）

feminism 女性主义

festivals 艺术节

Florence, theatre in 佛罗伦萨戏剧

Fluxus 激浪派

folios and quartos 四开本和对开本

Forum Theatre 论坛剧场

Foundry Theatre 铸造剧场

France, theatre in 法国戏剧

Franciscan theatre 方济各会戏剧

furnace play “火窑剧”

Fushikaden（Zeami）《风姿花传》（世阿弥）

futurism 未来主义

G

Galli family 加利家族

Galli-Bibiena, Fernandino 费尔迪南多·加利——比比恩纳

Garcia, Victor 维克多·加西亚

Garrick, David 大卫·加里克

Genet, Jean 让·热内

Germany, theatre in 德国戏剧

Gidayu, Takemoto 竹本义太夫

Gideon （Chayefsky） 《基甸》（查耶夫斯基）

Globe Theatre 环球剧场

Goa, theatre in 果阿戏剧

Godspell （Schwarz and Tebelak） 《福音》（施瓦茨和特贝拉克）

Goethe, Johann 约翰·歌德

Goetheanum 歌德堂

Goffman, Erving 欧文·戈夫曼

Goldoni, Carlo 卡洛·哥尔多尼

Goncalvez, Jacome 雅科梅·贡萨尔维斯

Greece, theatre in classic 希腊古典戏剧

Greek stage 古希腊舞台/剧场

Gregory of Moscow 莫斯科的格雷戈利

Grotowski, Jerzy 耶日·格洛托夫斯基

Guanzong 光宗

Guarini, Giovanni Battista 乔万尼·巴蒂斯塔·瓜里尼

Guatama Buddha 乔达摩佛

Guatemala, theatre in 危地马拉戏剧

Guignol 吉尼奥尔

Gurvitch, Georges 乔治·古尔维奇

H

hakawati “哈卡瓦提”

halqa 阿拉伯“街头表演”

Hamlet（Shakespeare）《哈姆雷特》（莎士比亚）

Han dynasty 汉朝

Hanswurst 德国汉斯伍斯特丑角戏

happenings 偶发艺术

Hapsburg court theatre 哈布斯堡王朝宫廷戏剧

Harlequinades 法国哑剧丑角戏

Hellenistic theatre 希腊化时代戏剧

Hinduism and theatre 印度教与戏剧

Hinkle, Gerald 杰拉尔德·欣克尔

Holburg, Ludwig 路德维希·霍尔堡

Holmes, Rupert 鲁珀特·霍姆斯

Horace 贺拉斯

Hrosvitha 赫罗斯维莎

Huizinga, Johan 约翰·赫伊津哈

I

Ibsen, Henrik 亨利克·易卜生

imitation 模仿

immersive theatre 沉浸式剧场

improvisation 即兴表演；参见 commedia dell’arte

Inca theatre 印加戏剧

India, theatre in 印度戏剧

Indonesia, theatre in 印度尼西亚戏剧

Indra 因陀罗

Interactive Theatre Australia 澳大利亚互动剧场

Interactive Theatre International 国际互动剧场

interludes 插戏

Ionesco, Eugene 欧仁·尤内斯库

Iran, theatre in 伊朗戏剧

Irving, Henry 亨利·欧文

Iser, Wolfgang 沃尔夫冈·伊瑟尔

Islam and theatre 伊斯兰教与戏剧

Italianate stage 意大利舞台/剧场

Italy, theatre in 意大利戏剧

Iztapalapa Passion Play 伊斯塔帕拉帕受难剧

J

J. B.（McLeish）《约伯记》（麦克利什）

Jana Sanskriti 迦纳·梵语剧团

Jansenism 詹森教派

Japan, theatre in 日本戏剧

Jataka tales 《佛本生经》故事

Jauss, Hans-Robert 汉斯——罗伯特·姚斯

Java, theatre in 爪哇戏剧

Jesuit theatre 耶稣会戏剧

Jesus Christ Superstar（Webber and Rice）《耶稣基督超级明星》（韦伯和莱斯）

Jeu de Robin et Marion, Le（de la Halle）《罗宾和玛丽昂的嬉戏》（亚当·德·拉·阿莱）

Jeu de Saint Nicolas, Le（Bodel）《圣尼古拉剧》（博德尔）

Ji Junxiang 纪君祥

Jones, Inigo 伊尼戈·琼斯

Jones, Robert Edmond 罗伯特·埃德蒙·琼斯

Jonson, Ben 本·琼森

Juana de la Cruz, Sor Ines 索尔·胡安娜·伊内斯·德·拉·克鲁斯

Judaism and theatre 犹太教与戏剧

K

kabuki 歌舞伎

Kagura 神乐

Kalidasa 迦梨陀娑

Kan’ami 观阿弥

Kantor, Tadeusz 塔德兹·康托

Kaprow, Allan 阿伦·卡普罗

Karnad, Girish 吉里什·卡纳德

Kathikali “卡塔卡里”舞剧

Kean, Charles 查尔斯·基恩

Kerala 喀拉拉邦

King John （Shakespeare） 《约翰王》（莎士比亚）

King Lear （Shakespeare） 《李尔王》 （莎士比亚）

kinesics 身势学

Kirby, Michael 迈克尔·科尔比

Kleist, Heinrich von 海因里希·冯·克莱斯特

Kordian （Grotowski） 《考迪安》（格洛托夫斯基）

Korea, theatre in 朝鲜戏剧

Kriegenberg, Andreas 安德烈亚斯·克里金伯格

Krisna 克利须那神

Kubla Khan 忽必烈汗

Kuhn, Thomas 托马斯·库恩

Kushner, Tony 托尼·库什纳

kutiyattam 鸠提耶耽剧

Kwachuh, Mumphu 蒙普·夸楚

kyogen 狂言

Kyoto, theatre in 京都戏剧

L

La Scala 斯卡拉歌剧院

Lamb, Charles 查尔斯·兰姆

Lawick-Goodall, Jane 简·拉维克——古道尔

lazzi 插科打诨

Lebanon, theatre in 黎巴嫩戏剧

Lehmann, Hans-Thies 汉斯——蒂斯·雷曼

Leiris, Michel 米歇尔·莱利斯

Lessing, Gotthold 戈特霍尔德·莱辛

Levy-Strauss, Claude 克劳德·列维——斯特劳斯

Li Xingfu 李潜夫

Lillo, George 乔治·李洛

lines of business 业务领域

liturgical drama 教堂礼拜仪式剧

Living Theatre "生活剧团"

Llarena, José de Anchieta 何塞·德·安谢塔·利亚雷纳

London Merchant, The （Lillo） 《伦敦商人》（李洛）

Lope de Vega 洛佩·德·维加

Lorenz, Konrad 康拉德·洛伦兹

Louis XIV 路易十四

Lucerne, theatre in 卢塞恩戏剧

Luther, Martin 马丁·路德

Lyobimov, Yuri 尤里·廖比莫夫

M

Macbeth （Shakespeare） 《麦克白》（莎士比亚）

McLeish, Archibald 阿奇博尔德·麦克利什

Madam Li 李夫人

Mahabharata 《摩诃婆罗多》

Mahabhasya （Patañjali） 《摩诃巴夏》（帕坦伽利）

Mahomet the Prophet （Voltaire） 《狂热》（伏尔泰）

Maori theatre 毛利戏剧

Marae Theatre 毛利剧场

marionettes 牵线木偶

Marlowe, Christopher 克里斯托弗·马洛

masks 面具

masques 假面舞

Matthews, Brander 布兰德·马修斯

Mayan theatre 玛雅戏剧

medieval theatre in Europe 欧洲中世纪戏剧

Megaran farces 墨伽拉笑剧

Menander 米南德

method acting “方法派”表演

Meyerhold, Vesvolod 弗谢沃洛德·梅耶荷德

Mexico, theatre in 墨西哥戏剧

middle-class drama 中产阶级戏剧

middle comedy （Greek） 中喜剧（希腊）

Midsummer Night’s Dream, A 《仲夏夜之梦》

Mielziner, Jo 乔·梅尔齐纳

Miller, Arthur 阿瑟·米勒

mimes, Roman 罗马默剧

mimesis 模仿

Minks, Wilfried 维尔弗里德·明克斯

miracle plays 奇迹剧

Mnouchkine, Ariane 阿里亚娜·姆努什金

Molière 莫里哀

Mongols 蒙古人

Montano, Linda 琳达·蒙塔诺

Mormonism and theatre 摩门教与戏剧

Moses 摩西

Moscow Art Theatre 莫斯科艺术剧院

Motley 莫特利

Motolinía 莫托里尼亚

Mystery of Adam, The 《亚当》

Mystery of Edwin Drood, The（Holmes）《埃德温·德鲁德之谜》（霍姆斯）

mystery plays 神秘剧

N

Nahuatl theatre 纳瓦特尔戏剧

Nanxi 南戏

Napier, John 约翰·奈皮尔

Nataka plays 英雄传说剧

Nathan the Wise （Lessing） 《智者纳坦》（莱辛）

Natyasastra （Bharata） 《舞论》（婆罗多）

Naumachiae 海战表演

Neher, Caspar 卡斯帕·内尔

Netherlands, theatre in the 荷兰戏剧

Neuber, Caroline 卡罗琳·诺伊贝尔

new comedy （Greek） 新喜剧（希腊）

New Guinea, theatre in 新几内亚戏剧

New York Times 《纽约时报》

New York University 纽约大学

New Zealand, theatre in 新西兰戏剧

Nigeria, theatre in 尼日利亚戏剧

Ninagawa, Yokio 蜷川幸雄

Noh drama 能乐

Noh stage 能乐舞台

Nora “诺拉戏”

Northwestern University 美国西北大学

O

Oberammergau Passion Play 奥伯阿默高小镇耶稣受难剧

Octavia（anon.）《奥克塔维娅》（无名氏）

Okina 《翁》

Okuni, Izumo no 出云阿国

old comedy 旧喜剧，见Aristophanes

Olmos, Andrés de 安德烈·德·奥尔莫斯

Olympico, Teatro 奥林匹克剧场

On Nebuchadnezzar the King（Polotsk）《尼布甲尼撒王传》（波罗茨克）

O’Neill, Eugene 尤金·奥尼尔

Ono, Yoko 小野洋子

opera 歌剧

Opera dei Pupi 西西里木偶戏

orality 口传文化

orchestra 合唱队席

Orphan of Zhao, The（Ji Junxiang）《赵氏孤儿》（纪君祥）

P

pageant wagons 巡游戏车

Pakistan, theatre in 巴基斯坦戏剧

pantomime 哑剧

pantomimes, Roman 罗马哑剧

Pantañjali 帕坦伽利

Parma, theatre in 帕尔马戏剧

Passion Play（Ruhl）《受难剧》（鲁尔）

passion plays 耶稣受难剧，见Christianity and theatre

Pearson, Karl 卡尔·皮尔逊

Perera, Lawrence 劳伦斯·佩雷拉

Performance Studies International 国际表演学会

Peri, Jacopo 雅各布·佩里

Peru, theatre in 秘鲁戏剧

Philander, Frederick 弗雷德里克·菲兰德

Pirandello, Luigi 路易吉·皮兰德娄

Planché, James 詹姆斯·普兰谢

Plautus 普劳图斯

Poel, William 威廉·珀尔

Poetics 《诗学》，见Aristotle

Poland, theatre in 波兰戏剧

Polotsk, Symeon 西米恩·波罗茨克

Pompey, Theatre of 庞培剧场

Portugal, theatre in 葡萄牙戏剧

postdramatic theatre 后戏剧演剧

Prague School 布拉格学派

Prakarana plays 生活风情剧

Prâkrit drama “俗语”剧

promenade theatre 漫步剧场

prompt book 台本

proscenium （proskenion） 台口/前台

Protestant drama 新教戏剧

Pulcinella 波里希内尔

Punch and Judy shows 《潘趣与朱迪》木偶戏

puppet theatre 傀儡戏

Purimspiel 普珥戏

Q

Quem Quaeritis 《你要找谁？》

R

Ra'binal Achi 《拉比纳尔的武士》

Racine, Jean 让·拉辛

Ramayana 《罗摩衍那》

Rancière, Jacques 雅克·朗西埃

realism 现实主义

reception theory 接受理论

re-enactments 重演

Regietheater 导演剧场

Regularis Concordia 《协和教规》

Reinhardt, Max 马克斯·赖因哈特

Renaissance theatre in Europe 欧洲文艺复兴戏剧

Restoration, English 英格兰王政复辟

Rice, Tim 蒂姆·莱斯

Rimini Protokoll 里米尼记录剧团

Rites of Eleusis（Crowley）《厄琉息斯仪式》（克劳利）

Robertson, Tom 汤姆·罗伯逊

Roman drama 罗马戏剧文本

Roman stage 罗马舞台/剧场

romanticism 浪漫主义

Romeo and Juliet（Shakespeare）《罗密欧与朱丽叶》（莎士比亚）

Rosenthal, Rachel 瑞秋·罗森塔

Rotimi, Ola 奥拉·罗特米

Ruby Town Oracle（Signa）《红宝石镇神谕》（Signa剧团）

Rueda, Lope de 洛佩·德·鲁埃达

Ruhl, Sarah 萨拉·鲁尔

Russia, theatre in 俄罗斯戏剧

S

Sachs, Hans 汉斯·萨克斯 43

Saddiki, Tayeb 塔伊布·萨迪基

Saint-Cyr 圣西尔女修道会学校

Salzburg Marionette Theatre 萨尔茨堡牵线木偶剧院

San Francisco Mime Troupe 旧金山“默剧团”

sangaku 散乐

Sanquirico, Alessandro 亚里山德罗·圣奎里科

Sanskrit stage 梵语舞台/剧场

Sanskrit theatre 梵剧/梵剧剧场

Sanvâdas “对白剧”

satyr plays 羊人剧

Saxe-Meiningen, George II, Duke of 萨克森一梅宁根公爵、乔治二世

scenarii, in commedia dell’arte 意大利即兴喜剧表演之脚本

scene （Skene） 布景（换装间/背景房）

Schechner, Richard 理查·谢克纳

Schiller, Friedrich 弗里德里希·席勒

Schneemann, Carolee 卡罗李·席尼曼

Searle, John R. 约翰·R.舍尔

Second City, The “第二城市”

Sellars, Peter 彼得·塞拉斯

semiotics 符号学

Sen, Ong Keng 王景生

Sena Court 犀那王朝

Seneca 塞涅卡

Senegal, theatre in 塞内加尔戏剧

shadow puppets 影戏；参见wayang kulit

Shakespeare, William 威廉·莎士比亚

Shakuntala（Kalidasa）《沙恭达罗》（迦梨陀娑）

Shaw, George Bernard 萧伯纳

Shi’ ism 什叶派

shingeki “新剧”

shinpa “新派剧”

Shinto and theatre 神道与戏剧

Shiva 湿婆

Shoot（Burden）《射击》（伯登）

Shozo, Kanai 今井省三

Sicily, theatre in 西西里戏剧

Sills, Paul 保罗·西尔斯

Singapore, theatre in 新加坡戏剧

Singer, Milton 米尔顿·辛格

site-specific theatre 特定场地剧场

Sleep No More（Punchdrunk）《不眠之夜》（Punchdrunk剧团）

Smith, Joseph 约瑟夫·史密斯

Snyman, Chantal 昌塔尔·史尼曼

Sommo, Yehuda（Leone de’ Sommi）耶胡达·索摩（利昂·德·索

米）

Song dynasty 宋朝

Sophocles 索福克勒斯

South Africa, theatre in 南非戏剧

Soyinka, Wole 沃莱·索因卡

Spain, theatre in 西班牙戏剧

Speakeasy Dollhouse 《玩偶酒吧》

Spingarn, Joel 乔·斯平加恩

Spolin, Viola 维奥拉·斯普林

Sri Lanka, theatre in 斯里兰卡戏剧

Stanislavsky, Constantin 康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基

Steele, Richard 理查德·斯蒂尔

Stein, Peter 彼得·施泰因

Steiner, Rudolf 鲁道夫·斯坦纳

story-telling 讲故事

Strehler, Giorgio 乔治·斯特雷勒

Strindberg, August 奥古斯特·斯特林堡

Sudraka 首陀罗迦

Sufism and theatre 苏菲教派与戏剧

Sui dynasty 隋朝

sutradhara 提线人

Suzuki, Tadashi 铃木忠志

Svoboda, Josef 约瑟夫·斯沃博达

Switzerland, theatre in 瑞士戏剧

symbolism 象征主义

Syria, theatre in 叙利亚戏剧

Szondi, Peter 彼得·斯丛狄

T

Tagore, Rabindranath 拉宾德拉纳特·泰戈尔

Takia-ye Dawlat 德黑兰国家剧院

Talchum “假面剧”

Tamil theatre 泰米尔戏剧

Tang dynasty 唐朝

tayu “太夫”

Ta’zieh 哀悼剧

TDR 《戏剧评论》

Terence 泰伦斯

Testament of Mary, The （Tóibin）《玛利亚的自白》（托宾）

Thailand, theatre in 泰国戏剧

Theatre Arts 《戏剧艺术》

theatre in the round 圆形剧场

Thespis 泰斯庇斯

three unities 三一律

thrust staging 伸展式（三面观）舞台

Tieck, Ludwig 路德维希·蒂克

Tirso da Molina 蒂尔索·德·莫利纳

Tlaxcala 特拉斯卡拉

To Damascus （Strindberg）《到大马士革去》三部曲（斯特林堡）

Tóibin, Colm 科尔姆·托宾

Topeng dance “面具舞”

tragedy 悲剧

Trinidad, theatre in 特立尼达戏剧

Tsubouchi, Soyo 坪内逍遥

Tulane Drama Review 《杜兰戏剧评论》，见TDR

Tupi theatre 图皮戏剧

Turner, Victor 维克多·特纳

U

Ubersfeld, Anne 安娜·乌布瑟菲尔德

United States, theatre in the 美国戏剧

V

Valdez, Antonio 安东尼奥·巴尔德斯

Valenciennes, theatre in 瓦朗谢纳戏剧

Vedas 《吠陀经》

Vicente, Gil 希尔·维森特

video games 电子游戏

Vishwakarma 毗首羯摩天

Voltaire 伏尔泰

W

Wagner, Richard 理查德·瓦格纳

Wagner, Wieland 维兰德·瓦格纳

Walcott, Derek 德里克·沃尔科特

walkabouts 散步剧场

Wannous, Sa’dallah 萨达拉·万诺斯

wayang golek “哇扬”杖头木偶戏

wayang kulit “哇扬”皮影戏

wayang wong “哇扬翁”

Webber, Andrew Lloyd 安德鲁·劳埃德·韦伯

Webster, John 约翰·韦伯斯特

Whitman, Robert 罗伯特·惠特曼

Wignyosubroto, Timotheus 提谟修斯·维格纽苏波罗托

Williams, Raymond 雷蒙德·威廉姆斯

Wilson, Robert 罗伯特·威尔逊

women on stage 戏台上的女性

X

Xavier, Saint Francis 圣弗朗西斯·哈维尔

Xuanzong 玄宗

Y

Yeats, William Butler 威廉·巴特勒·叶芝

York, England, cycle plays in 英格兰约克的连环剧

Yoruba 约鲁巴

Yoshimitsu, Ashikaga 足利义满

Yuan drama 元曲

Yukahon “床本”

Z

Zadek, Peter 彼得·扎德克

Zaju 杂剧

Zambia, theatre in 赞比亚戏剧

Zeami （Seami） 世阿弥

Zhang Liang 张良

Zimbabwe, theatre in 津巴布韦戏剧

注释

序言

[1]彼得·斯丛狄《现代戏剧理论（1880——1950）》，王建译，北京大学出版社，2006，第7页。

[2]黑格尔《美学》（第三卷下册），朱光潜译，商务印书馆，1981，第242页。

[3]黑格尔《美学》（第三卷下册），朱光潜译，商务印书馆，1981，第297——298页。

第一章 何为戏剧？

[4]此处对南戏和杂剧的描述反了，杂剧应是更加严谨的形式，一部四折，南戏则允许各色人物上场。原文应有误。——编注

第二章 宗教与戏剧

[5]经查疑为神社的巫女。——编注

第四章 演剧与表演

[6]“生活剧团”（The Living Theatre）是1947年成立于纽约的一家戏剧公司。——编注